







Digitized by the Internet Archive  
in 2014









# LES VIES

des plus excellents

Peintres, Sculpteurs & Architectes

---



Giorgio VASARI

---

# LES VIES

des plus excellents

# Peintres, Sculpteurs

et

# Architectes

---

TRADUCTION

PAR

**Charles WEISS**

---

TROISIÈME ÉDITION REVUE ET CORRIGÉE

TOME II



DORBON-AINÉ

19, BOULEVARD HAUSSMANN, 19

PARIS



# LES VIES

DES PLUS EXCELLENTS

## Peintres, Sculpteurs et Architectes

---

### **Andrea MANTEGNA**

*Peintre mantouan, né en 1431, mort en 1506*

Andrea Mantegna, né d'une famille très modeste sur le territoire de Mantoue (1), et bien qu'ayant dans son enfance gardé les troupeaux, parvint à un si haut point, grâce à sa fortune et à son mérite, qu'il obtint d'être nommé chevalier, ainsi que nous le dirons en son lieu. Quand il fut un peu plus âgé, on le conduisit à la ville où il se mit à la peinture sous Jacopo Squarcione (2), peintre padouan, qui le prit dans sa maison et peu après, reconnaissant sa belle intelligence, l'adopta pour son fils (3). Et comme le Squarcione savait bien ne pas être le premier peintre du monde et qu'il voulait qu'Andrea en apprît plus qu'il n'en savait lui-même, il le fit étudier sur des moulages de statues antiques et, sur des tableaux sur toile qu'il fit venir de divers endroits, particulièrement de Toscane et de Rome (4). Andrea apprit ainsi beaucoup dans sa jeunesse. En outre, le voisinage de Marco Zoppo, Bolonais, de Dario da Trevisi et de Niccolo Pizzolo, Padouan,

(1) De Padoue. — En parlant de son père, dans un acte de 1492, Mantegna se dit fils de *honorali ser Blaxii*. Son père était donc notaire. La ville de Vicence revendique aussi la naissance de Mantegna.

(2) Francesco Squarcione, né à Padoue en 1394, mort dans cette même ville en 1474. Fonda une célèbre école de peinture. Appelé le père des peintres, il eut cent trente-sept élèves.

(3) Avant qu'il ait eu 10 ans. — On lit dans le livre des Peintres de Padoue [aux Archives de la Commune]: 1441, *Andrea, fiuolo de M. Francesco Squarcion deponentore*.

(4) Squarcione avait parcouru la Grèce et l'Italie et s'était formé une importante collection.

tous disciples de son maître et père adoptif, ne lui fut pas un médiocre stimulant dans son désir d'apprendre.

Il n'avait pas plus de dix-sept ans quand il peignit le tableau (1) du maître-autel de Santa Sophia, à Padoue, qui paraît l'œuvre d'un vieux maître exercé et non pas d'un jeune homme. Il fut ensuite alloué au Squarcione (2) de peindre la chapelle de Saint-Christophe, qui est dans l'église degli Eremitani di Sant' Agostino, à Padoue, travail qu'il donna à faire à Niccolo Pizzolo et à Andrea (3). Niccolo y exécuta un Dieu le Père, assis dans toute sa majesté, entre les Docteurs de l'Église (4), peinture qui ne fut pas estimée moins bonne que celles d'Andrea, dans le même lieu. En vérité, si Niccolo, qui produisit peu d'œuvres, mais toutes bonnes, s'était autant appliqué à la peinture qu'aux armes, il aurait été un peintre excellent, et peut-être aurait-il vécu plus longtemps qu'il ne le fit. Mais, comme il avait sans cesse les armes à la main et comptait de nombreux ennemis, il fut assailli et assassiné un jour qu'il revenait de son travail. Niccolo ne laissa pas d'autres œuvres que je sache, si ce n'est un autre Dieu le Père, dans la chapelle d'Urbano Perfetto (5). Andrea donc, étant resté seul, peignit dans la même chapelle les quatre Évangélistes (6), qui furent trouvés extrêmement beaux. Cette œuvre, ainsi que d'autres (7), faisant concevoir de lui de grandes espérances, il obtint de Jacopo Bellini, peintre vénitien et rival du Squarcione, la main d'une de ses filles (8), sœur de Gentile et de Giovanni. Ce qu'apprenant, le Squarcione se prit d'aigreur pour Andrea, au point qu'ils devinrent ennemis ; autant le Squarcione avait auparavant toujours loué ses œuvres, autant il les critiqua ensuite publiquement : il blâma en particulier et sans aucune mesure les peintures qu'Andrea avait faites dans la chapelle de Saint-Christophe, disant que ce n'étaient pas de bonnes productions, parce qu'il avait, en les faisant, imité les marbres antiques, de la copie desquels on ne peut apprendre parfaitement la peinture, parce que la pierre conserve toujours sa raideur et ne peut pas rendre la mollesse des

(1) Tableau inconnu, peinture perdue. Elle était signée : *Andreas Mantinea patavinus ann. : septem et decem natus, sua manu pinxit 1448.*

(2) Il y travailla avec ses élèves ; ces fresques existent encore.

(3) Andrea y travailla de 1453 à 1459.

(4) Cette fresque existe encore, derrière l'autel.

(5) La chapelle du Prefetto Urbano a été détruite.

(6) Attribués également à Marco Zoppo (peintures de la voûte).

(7) Quatre compartiments de la vie de saint Jacques.

(8) Niccolosa. Elle mourut avant lui, comme on le voit par le testament d'Andrea, fait le 1<sup>er</sup> mars 1504.



chairs et des choses naturelles, qui se plient et font divers mouvements. Il ajoutait qu'Andrea aurait mieux fait ses figures et qu'elles auraient été plus parfaites s'il les avait peintes couleur de marbre et non pas de couleurs variées ; que ses peintures n'avaient pas la ressemblance d'objets vivants, mais de statues antiques en marbre ou d'autres choses semblables. Ces reproches piquèrent vivement Andrea, mais, d'un autre côté, ils lui furent d'une grande utilité, parce que, reconnaissant qu'il y avait du vrai dans le dire du Squarcione, il se mit à travailler d'après le modèle et y réussit si bien que, dans une fresque qui lui restait à faire dans la dite chapelle, il montra qu'il savait tirer du modèle vivant autant de bien que des productions de l'art. Néanmoins, il ne cessa jamais de croire que les belles statues antiques étaient plus parfaites et avaient de plus belles parties que ne montre la nature. Ces excellents maîtres, d'après ce qu'il pensait et croyait voir dans ces statues, ont tiré de plusieurs modèles vivants toute la perfection de la nature qui rarement accompagne et rend manifeste la beauté dans un seul corps ; il est donc nécessaire de prendre une partie à l'un, une partie à l'autre. En outre, les statues lui semblaient plus finies et indiquer plus exactement les muscles, les veines, les nerfs qui sont recouverts par les chairs et qui ne se découvrent guère que chez les vieillards ou chez les gens décharnés, dont les peintres évitent de reproduire les corps, en outre pour d'autres raisons. On reconnaît qu'il s'est complu dans cette opinion pour toutes ses œuvres, dans lesquelles sa manière paraît toujours un peu tranchante et se rapprochant plus de la pierre que de la chair vive. Quoi qu'il en soit, dans cette dernière fresque, qui plut infiniment, il reproduisit le Squarcione sous les traits d'un soldat corpulent, qui a une lance et une épée à la main, et, entre autres portraits d'hommes illustres de son temps, il se représenta lui-même (1). En somme, cette œuvre, par sa beauté, lui valut une grande renommée.

Pendant qu'il travaillait à cette chapelle, il peignit encore un tableau (2) qui fut placé à l'autel de saint Luc, dans l'église de Santa Giustina, et après, il peignit à fresque l'arc au-dessus de la porte de Sant' Antonio, où il inscrivit son nom (3).

Il fit, à Vérone, un tableau pour l'autel de San Cristofano et de Sant'

(1) Dans le Martyre de saint Christophe.

(2) Ce retable est actuellement à la Brera, à Milan ; peint en 1453-54.

(3) Cette fresque, représentant saint Bernardin et saint Antoine, existe encore, ainsi que l'inscription, datée 1452.

Antonio (1) et quelques figures au coin de la piazza della Paglia. Dans l'église Santa Maria in Organo, appartenant aux Frères de Monte Oliveto, il fit le tableau du maître-autel, qui est très beau (2), et pareillement celui de San Zeno (3). Pendant son séjour à Vérone, il produisit plusieurs tableaux qu'il envoya en différents endroits. L'abbé de la Badia de Fiesole, son parent et son ami, en eut un que l'on conserve aujourd'hui dans la bibliothèque de ce couvent et qui renferme la demi-figure de la Vierge tenant l'Enfant Jésus et entourée de têtes d'anges chantant d'une grâce admirables (4). Ce tableau fut regardé comme une chose rare et l'est encore maintenant.

Comme il avait été étroitement au service du marquis Lodovico Gonzaga (5), pendant son séjour à Mantoue, ce seigneur, qui estima toujours beaucoup le talent d'Andrea et le favorisa, lui fit peindre, dans le chateau de Mantoue, pour la chapelle, un petit tableau (6) sur lequel sont des figures pas très grandes mais fort belles. Dans le même endroit, on voit de nombreuses figures en raccourci (7), grandement louées; bien qu'il ait eu un mode de draper ses figures cru et maigre, et que la manière en soit toujours un peu sèche, on y remarque néanmoins toute chose traitée avec art et avec grand soin. Pour le même marquis, il peignit, dans une salle du palais San Sebastano, à Mantoue, le triomphe de César (8), qui est la meilleure chose qu'il ait jamais produite. Dans cette œuvre se distinguent, dans l'ordre magnifique du triomphe, la beauté et l'ornementation du char, celui qui raille le triomphateur, les parents, les parfums, les encens, les sacrifices, les prêtres, les taureaux couronnés pour le sacrifice, les prisonniers, le butin fait par les soldats, l'ordonnance des troupes, les éléphants, les dépouilles, les victoires et les villes prises représentées par différents chars, avec une infinité de trophées portées sur des lances, de casques, de cuirasses, de vases et d'ornements de tout genre. Dans la foule des spectateurs, on remarque une femme

(1) Vasari oublie de dire dans quelle église; tableau inconnu.

(2) Peinture perdue.

(3) Ce retable est en place, sauf la prédelle, dont deux morceaux sont au musée de Tours et un au Louvre; peint de 1457 à 1459. Commandé par Grégorio Corrarò, abbé de cette église.

(4) Actuellement à la Brera, à Milan, sous attribution à Giovanni Bellini.

(5) Il touchait un salaire mensuel de 75 livres, depuis 1459.

(6) Actuellement aux Offices; tryptique: Circoncision, Adoration des Mages, Ascension.

(7) Fresques de la Camera degli Sposi; existent encore, signées, datées 1474.

(8) Commencé en 1488, avant son voyage à Rome. Actuellement en Angleterre, à Hampton Court.

tenant par la main un enfant qui pleure en montrant à sa mère, avec des gestes pleins de grâce et de naturel. une épine qui lui est entrée dans le pied. Andrea eut une attention remarquable dans cette peinture ; ayant situé le plan sur lequel posent ses figures plus haut que l'œil du spectateur, il eut soin de poser les pieds des premiers personnages sur la première ligne du plan, et de faire fuir peu à peu et disparaître, autant que le demandait le point de vue qu'il avait adopté, les pieds et les jambes des personnages qui se trouvaient derrière ceux qui occupaient le plan le plus avancé. Il fit de même pour les vases et les autres ornements et instruments dont on n'aperçoit que le dessous. Cette œuvre donna à son auteur un telle renommée que le pape Innocent VIII, ayant appris l'excellence de ce peintre et les autres bonnes qualités dont il était merveilleusement doué, envoya vers lui, pour lui faire décorer de ses peintures, comme il faisait faire à plusieurs autres peintres, le bâtiment du Belvédère qui venait d'être terminé.

Andrea étant donc allé à Rome (1) où il fut fortement recommandé par le marquis qui, pour l'honorer davantage, le nomma chevalier, fut reçu avec beaucoup d'amitié par le pape, qui de suite lui donna à peindre une petite chapelle (2), dont il exécuta les peintures avec tant de soin, que les murs et la voûte semblent couverts de miniatures plutôt que de peintures. Les plus grandes figures, faites à fresque comme le reste, sont au-dessus de l'autel et représentent saint Jean, baptisant le Christ, au milieu d'une foule de gens qui, se déshabillant, paraissent vouloir se faire baptiser. Entre autres, on en voit un qui, voulant tirer ses chausses collées à ses jambes par la sueur, les retourne et montre l'effort qu'il fait par l'expression de son visage et tout le mouvement de son corps. On raconte que le pape, à cause des nombreux travaux qu'il avait entrepris, ne donnait pas d'argent à Andrea, aussi souvent que celui-ci en aurait eu besoin. C'est pourquoi Andrea peignant dans cette œuvre et en camaïeu quelques Vertus, mit parmi celles-ci la Discrétion. Le pape, étant allé un jour voir le travail produit, lui demanda qu'elle était cette figure, et Andrea répondit : C'est la Discrétion. » Le pape ajouta alors : « Si tu veux qu'elle soit bien accompagnée, mets-y à côté la Patience. » Le peintre comprit ce que voulait dire le Saint Père et ne souffla plus mot. Le travail terminé, le pape

(1) En 1488.

(2) Détruite par Pie VI, quand on construisit le Braccio Nuovo du musée du Vatican.

renvoya Andrea au duc (1), en le comblant d'honneurs et de présents. Pendant son séjour à Rome, Andrea, outre la chapelle du Belvédère, peignit dans un petit cadre la Vierge tenant l'Enfant Jésus endormi. Dans le fond, occupé par un montagne, il représenta quelques grottes où l'on aperçoit des ouvriers extrayant des pierres pour divers travaux (2). Ce tableau est exécuté avec tant de patience et de finesse qu'il ne paraît pas possible de faire si bien avec la pointe du pinceau. Il est actuellement entre les mains de don Francesco Médici, prince de Florence, qui le conserve parmi ses choses les plus rares. Sur un dessin de sa main, terminé en clair obscur, il y a une Judith qui met la tête d'Holopherne dans un sac tenu par son esclave maure (3). Ce dessin est fait d'un clair-obscur qui n'est plus usité, car Mantegna laissa le blanc du papier, qui remplace le rehaussé à la céruse, si net qu'on voit les cheveux un par un, et d'autres finesses, non moins que si elles avaient été soigneusement tracées au pinceau. Aussi peut-on d'une certaine manière l'appeler plutôt une œuvre en couleur qu'un dessin sur papier.

A l'exemple du Pollaiodo, Andrea se plut à faire des gravures sur cuivre. Entre autres choses il représenta ainsi ses Triomphes; ces estampes lui firent beaucoup d'honneur, car on n'avait encore rien vu de mieux. L'une de ses dernières productions fut un tableau à détrempe, à Santa Maria della Vittoria, église construite sur ses dessins et sous sa direction par le marquis Francesco, en mémoire de la victoire qu'il remporta sur les Français auprès du Taro (4), quand il était général de l'armée vénitienne contre les Français. Sur ce tableau, peint en détrempe et placé au maître-autel (5), est représentée la Madone tenant l'Enfant et assise sur un piédestal, au bas duquel se tiennent saint Michel, saint Anne et le petit saint Jean recommandant à la Vierge, qui étend sur lui sa main, le marquis peint au naturel, au point qu'il paraît vivant. Ce tableau, qui plut et plaît encore à quiconque le voit, causa tant de satisfaction au marquis qu'il récompensa magnifiquement le talent et les peines d'Andrea et le mit en état de soutenir dignement, jusqu'à la fin de sa vie, son rang de chevalier (6).

(1) Fin septembre 1490.

(2) Actuellement aux Offices.

(3) Ce dessin est actuellement aux Offices, signé, daté février 1491.

(4) Bataille de Fornoue, le 6 juillet 1495.

(5) Actuellement au Louvre, signé et daté 1495.

(6) Il eut au contraire une vieillesse difficile, et mourut criblé de dettes.

Andrea bâtit à Mantoue une très belle maison (1) qu'il décora pour son usage et dans laquelle il habita le reste de sa vie. Finalement, à l'âge de 66 ans, il mourut en 1517 (2) et fut honorablement enseveli à Sant' Andrea, dans un tombeau surmonté de son buste en bronze (3).

Dans toutes ses actions, il montra des manières si courtoises et si louables que sa mémoire restera honorée non seulement dans sa patrie, mais dans le monde entier. Il mérita donc d'être justement célébré par l'Arioste, qui le compte parmi les plus illustres peintres de son temps, au commencement de son xxxiii<sup>e</sup> (33<sup>e</sup>) chant, où il dit :

*Leonardo, Andrea Mantegna, Gian Bellino.*

Il montra, avec une merveilleuse manière, comment on pouvait faire, en peinture, les raccourcis des figures, pris de bas en haut, ce qui fut, certes, une invention rare et originale. Il se plut, comme nous l'avons déjà dit, à graver ses figures sur cuivre, ce qui a été pour tous une commodité vraiment remarquable, en permettant de connaître non seulement la Bacchanale, la Bataille des Monstres marins, la Déposition de Croix, l'Ensevelissement du Christ et sa Résurrection entre Longin et saint André, toutes œuvres de Mantegna, mais encore la manière de tous les artistes qui ont existé.

---

## Filippo LIPPI

*Peintre florentin, né en 1457, mort en 1504*

A cette époque vécut à Florence un peintre d'un beau génie et d'une charmante invention, appelé Filippo (4), fils de Fra Filippo del Carmine (5) le quel, suivant dans la peinture les traces de son père mort, fut guidé et instruit, étant encore très jeune, par Sandro Botticello, bien que son père, en mourant, l'eût recommandé à Fra Diamante, son ami intime et pour ainsi dire son frère. Filippo eut un esprit si bien doué, avec une si riche invention dans la peinture, il fut si original et si neuf dans son ornementation, qu'il fut le premier à montrer aux modernes le mode nouveau de varier les costumes et à orner richement ses figures avec de

(1) En 1476. Il dut la vendre avant sa mort.

(2) Mort le 13 septembre 1506.

(3) Existe encore; fondu peut-être par lui-même.

(4) Il signait Filippino pour se distinguer de son père.

(5) Et de Lucrezia Buti.



simples draperies à l'antique. Il fut également le premier à se servir de grotesques imités de l'antique, dans des œuvres peintes en camaïeu ou dans des frises de couleur, avec plus de dessin et de grâce qu'on n'en avait montré avant lui. Ce fut une merveilleuse chose à voir que les étranges caprices qu'il exprima en peinture. Bien plus, jamais il ne travailla après aucune œuvre, dans laquelle il ne se servît adroitement d'antiquités romaines, telles que des armes, des trophées, des vases, des costumes et tant d'autres choses diverses et belles, en sorte qu'on lui doit avoir une reconnaissance infinie et éternelle pour avoir en cette partie ajouté de la beauté et de l'ornementation à l'art.

Dans sa première jeunesse (1), il termina, dans l'église del Carmine, à Florence, la chapelle des Brancacci, commencée par Masolino et non entièrement achevée par Masaccio, à cause de sa mort. Filippo lui donna donc de sa main son entier achèvement et fit le reste d'une histoire qui manquait, dans laquelle saint Pierre et saint Paul ressuscitent le neveu de l'empereur. Dans la figure de l'enfant nu, il représenta Francesco Granacci, peintre, alors très jeune, et, entre autres personnages de l'époque, Antonio Pollaiolo et lui-même, aussi jeune qu'il était, ce qu'il ne fit plus jamais dans le reste de sa vie. Dans l'histoire suivante, il fit le portrait de Sandro Botticello, son maître.

Il peignit ensuite à détrempe, dans la chapelle de Francesco del Pugliese, à Campora, couvent des moines de la Badia situé hors de Florence, sur un tableau, un saint Bernard à qui apparaît la Vierge avec quelques anges, pendant qu'il écrit dans un bois. Ce tableau, qui fut jugé admirable pour la représentation des rochers, des livres, de la verdure et d'autres choses semblables, fut enlevé de sa place pendant le siège et mis, pour être préservé, dans la sacristie de la Badia de Florence (2). A Santo Spirito, il peignit un tableau (3) représentant la Vierge, avec saint Martin, saint Nicolas et sainte Catherine, pour Tanaï de' Nerli. On en voit un autre (4) dans la chapelle des Rucellai, à San Brancazio, et à San Raffaello, une Crucifixion entre deux figures sur fond d'or (5). A San Francesco, hors de la Porta a San Miniato, il fit, devant la sacristie, un Dieu le Père avec beaucoup

(1) En 1484.

(2) Actuellement première chapelle à gauche, 1487.

(3) En place.

(4) A la Galerie nationale de Londres, depuis la suppression de l'église. Ce tableau représente une Vierge entre saint Jérôme et saint Dominique.

(5) Au Musée de Berlin ; l'église de San Raffaello a été supprimée.

d'enfants (1). A Prato, il fit diverses figures: une au Palco (2), couvent des Frères del Zoccolo, situé hors de la ville; une Vierge avec saint Étienne et saint Jean-Baptiste (3), dans la salle d'audience des Prieurs, et une fresque dans un tabernacle au coin, à Mercatale, vis à vis du monastère des religieuses de Santa Margherita, qui renferme une très belle Vierge entourée d'un chœur de séraphins sur un fond de lumière (4). Entre autres choses, il montra beaucoup d'art et d'esprit d'observation dans le dragon qui est sous les pieds de sainte Marguerite et qui est si étrange, si horrible, qu'il paraît lancer le venin, le feu et la mort. Le reste de cette œuvre est d'un coloris si vif et si frais qu'elle mérite d'être louée infiniment. A Lucques, il exécuta pareillement quelques œuvres, en particulier dans l'église San Ponziano (5), appartenant aux Frères de Monte Oliveto, un tableau dans une chapelle au milieu de laquelle, dans une niche, est un saint Antoine très beau, en relief, de la main d'Andrea Sansovino, excellent sculpteur.

Filippo, sollicité d'aller en Hongrie, auprès du roi Mathias Corvin, s'y refusa; mais, en échange, il exécuta à Florence, pour ce roi, deux tableaux fort beaux qui lui furent envoyés (6). Sur l'un deux, il reproduisit le roi, tel qu'il le vit sur des médailles. Il envoya également diverses peintures à Gênes, et fit, à Bologne, dans l'église San Domenico, à côté de la chapelle du maître-autel et à main gauche, un saint Sebastien, tableau digne d'éloges (7). Pour Tanaï de' Nerli, il fit un autre tableau (8) à San Salvatore hors de Florence, et pour Piero del Pugliese, son ami, une peinture de petites figures exécutées avec tant d'art et de soin qu'un autre citoyen voulant un tableau semblable, Filippo le lui refusa, disant qu'il était impossible de le refaire (9).

A la prière de Laurent l'Ancien de Médicis, il entreprit pour Olivieri Caraffa, cardinal napolitain, son ami, une grande œuvre à Rome. En se rendant dans cette ville, il passa, suivant le désir de Laurent, par Spolète, pour faire élever, aux frais de celui-ci, un mausolée de marbre en l'honneur de son père, Fra Filippo, dont le corps avait été

(1) Peinture perdue.

(2) C'est une Vierge avec le Christ, actuellement à la Pinacothèque de Munich.

(3) Actuellement à la Galerie communale de Prato, 1501.

(4) Cette fresque existe encore, datée MCCCCLXXXVIII.

(5) Église supprimée; ce tableau est inconnu.

(6) Terminés en 1488; ces tableaux ont disparu.

(7) C'est un mariage mystique de sainte Catherine, signé: OPVS PHILIPPINI FLOR.

PICT. A S MCCCCI.

(8) Qui doit faire double emploi avec celui de San Francesco, la même église portant ces deux noms.

(9) Peinture non retrouvée.

refusé par les habitants à Laurent qui voulait le transporter à Florence. Il dessina dans un beau style ce tombeau (1), et Laurent le fit élever sur ce dessin, comme on l'a dit autre part, d'une façon belle et coûteuse. Arrivé à Rome, Filippo peignit, pour le cardinal Caraffa, une chapelle dans l'église de la Minerva (2) ; il y représenta différentes scènes de la vie de saint Thomas d'Aquin et quelques sujets poétiques, très ingénieusement trouvés, l'inspiration lui ayant toujours été propice. On y voit la Foi faisant prisonnière l'Infidélité, ainsi que les hérétiques et les non croyants. De même que le Désespoir est sous l'Espérance, de même d'autres Vertus subjuguent les Vices qui leur sont contraires. Dans la Discussion, saint Thomas, assis dans une chaire, défend l'Église contre une troupe d'hérétiques ; à ses pieds se tiennent, vaincus Sabellius, Arius, Averrhoès et autres, revêtus de charmants costumes. On voit encore saint Thomas priant, lorsque le Crucifix lui dit : *Bene scripisti de me, Thoma* ; le compagnon du saint reste saisi de stupéfaction et presque hors de lui en entendant le Crucifix parler ainsi. Le tableau (3) de l'autel représente l'Annonciation, et, sur le revers, l'Assomption de la Vierge et les douze Apôtres entourant son tombeau. Cette œuvre est regardée comme excellente et comme un parfait travail à fresque. Il y représenta au naturel Olivieri Caraffa, cardinal et évêque d'Ostie, dont le corps fut déposé dans cette chapelle, l'an 1511 (4), et ensuite transporté dans l'évêché de Naples.

De retour à Florence, Filippo se chargea de faire, tout à son aise, la chapelle de Filippo Strozzi l'ancien, à Santa Maria Novella (5) et la commença. Lorsqu'il eut terminé la voûte, il fut obligé de retourner à Rome où il fit, en stuc, le tombeau du cardinal Olivieri et la décoration d'une petite chapelle de la même église en bas-reliefs de plâtre et avec des statues, travail qui lui fut payé 2.000 ducats d'or, sans compter les couleurs d'outremer et les gages des apprentis. Dès qu'il eut touché cette somme, Filippo revint à Florence, où il termina la chapelle Strozzi. Elle fut exécutée avec tant d'art et de dessin qu'elle remplit d'admiration quiconque la voit, à cause de la nouveauté et de la variété des originalités qui y sont. Dans la Résurrection de Drusiana par saint Jean l'évangéliste (6), on voit, admirablement rendu,

(1) Qui existe encore.

(2) Ces peintures existent encore en partie. 1489.

(3) En place.

(4) Mort le 20 janvier 1551, à 80 ans.

(5) Contrat du 21 avril 1487. Ces fresques existent encore ; terminées en 1502.

(6) Signée : A. S. MCCCCII. PHILIPPINUS DE LIPPIS FACIEBAT.



l'étonnement qu'éprouvent les assistants de voir un homme rendre la vie à une morte par un simple signe de croix. Le plus étonné de tous est un prêtre, ou philosophe, qui tient un vase à la main et qui est vêtu à l'antique. Pareillement dans cette fresque, au milieu de plusieurs femmes diversement costumées, un enfant, effrayé par un petit épagneul tacheté de rouge qui tient sa robe avec les dents, court vers sa mère et se cache dans ses vêtements, paraissant avoir aussi peur d'être mordu par le chien que sa mère est épouvantée et pleine d'une certaine horreur en voyant la résurrection de Drusiana. Dans la fresque suivante, qui représente saint Jean condamné à bouillir dans l'huile, on voit la colère du juge qui ordonne d'augmenter la violence du feu et la réverbération des flammes sur le visage de celui qui souffre. Sur l'autre paroi est saint Philippe, dans le temple de Mars, qui fait sortir de dessous l'autel le serpent dont la puanteur fait mourir le fils du roi. Dans l'escalier où est pratiqué le trou par où sort le serpent, le peintre représenta si bien la rupture d'une marche, qu'un soir un des élèves de Filippo courut toute en hâte pour y mettre je ne sais quel objet qu'il voulait dérober à la vue d'un visiteur qui frappait à la porte, et ne s'aperçut qu'alors de son erreur. Le serpent qui jette du venin, du feu et de la puanteur, paraît également plutôt vivant que peint. On admire encore beaucoup le Crucifiement de saint Philippe. Le peintre imagina, par ce que l'on en voit, que le saint fut étendu sur la croix posée à terre et que celle-ci fut ensuite dressée à l'aide de câbles qui s'enroulent autour de pilastres et de fragments de ruines antiques, et sont tirés par les bourreaux. Un autre enfourche la croix avec une échelle, pour la soutenir, et un autre se sert d'un énorme pieu, en guise de levier, pour la pousser dans le trou en terre destiné à la recevoir. Cette fresque, dont le dessin et l'invention ne laissent rien à désirer, est entourée de grotesques et d'autres choses peintes en couleur de marbre très originales, très belles de dessin et d'invention. Filippo fit aussi pour les moines Scopetini, à San Donato hors de Florence, couvent aujourd'hui détruit, un tableau représentant l'Adoration des Mages (1), dans laquelle il reproduisit les traits de plusieurs membres de la famille Médicis ainsi que des Maures, des Indiens, des costumes bizarrement arrangés et une cabane très singulière. Au Poggio à Caiano, il commença, dans une loggia, pour Laurent de Médicis, un Sacrifice, peint à fresque (2), qui resta inachevé. Pour

(1) Aux Offices, signé au revers en rouge : *Filippus me pinsil de Lipis Florentinus, addi 29 di marzo 1496.*

(2) N'existe plus.

les religieuses de San Ieronimo, sur la côte à San Giorgio de Florence, il commença le tableau du maître-autel, qui fut terminé par d'autres peintres. Dans le Palais de la Seigneurie, il fit le tableau (1) de la salle où se tiennent les Huit, et le dessin d'un autre grand tableau (2), avec son cadre, pour la salle du Conseil. Ce dessin ne fut pas mis à exécution, à cause de sa mort. Il fit, pour l'église de la Badia de Florence, un saint Jérôme très beau (3) et commença, pour le maître-autel des Frères della Nunziata, une Déposition de Croix (4), dont il ne termina que les figures de la moitié supérieure, parce que, saisi d'une fièvre violente et de cette maladie qu'on appelle vulgairement une angine, il mourut en peu de jours, à l'âge de quarante-cinq ans (5).

Comme il avait toujours été courtois, affable et aimable, il fut regretté de tous ceux qui l'avaient connu et particulièrement par la jeunesse de sa noble patrie qui, dans les fêtes publiques, les mascarades et autres spectacles, eut toujours recours au talent et à l'imagination de Filippo, car dans cette sorte de choses il n'avait pas son égal. Il parvint ainsi à effacer la tache, quelle qu'elle soit, de sa naissance, non pas par l'excellence de son art, dans lequel il ne fut inférieur à personne de son temps, mais par son mode de vivre, modeste et civil, surtout par l'amabilité et la courtoisie de ses manières. Ses fils (6) l'ensevelirent à San Michele Bisdomini, le 13 avril 1505 (7) et lorsqu'on porta son corps à l'église, toutes les boutiques de la Via de' Servi se fermèrent, comme on a coutume de le faire quelquefois pour les obsèques des grands hommes.

## Bernardino PINTURICCHIO

*Peintre pérugin, né en 1454, mort en 1513*

Pinturicchio (8), de Pérouse, obtint une renommée plus grande que ses œuvres ne méritaient. Toutefois, il eut une grande habileté

(1) C'est une Vierge, datée 1485; actuellement aux Offices.

(2) Commandé le 28 mai 1498.

(3) Peinture perdue.

(4) Terminée en 1505 par Pietro Perugino. Commandée en 1503, pour 200 écus d'or; actuellement à l'Académie des Beaux-Arts.

(5) Le 18 avril 1504, à 47 ans.

(6) Il eut trois fils de sa femme Maddalena Monti, qu'il avait épousée en 1497.

(7) Le 20 avril 1504. On lit dans le livre des peintres, dit *Il libro rosso*: Filippo di frate Filippo da Prato mori addi 18 d'aprile 1504. e sotterossi in Samichele Visdomini. Idio gli perdoni.

(8) Fils de Benedetto di Biagio; immatriculé au Collège des Peintres de Pérouse, en 1500.

professionnelle et sut se faire aider par quantité d'élèves dans ses peintures. Après avoir exécuté, dans sa première jeunesse, une foule d'ouvrages avec son maître Pietro Perugino (1) qui lui abandonnait le tiers des profits, Pinturicchio fut appelé, à Sienne, par le cardinal Francesco Piccolomini pour peindre la Librairie (2) qui avait été élevée par le pape Pie II, dans le Dôme de cette ville. Il est vrai que les esquisses et les cartons de toutes les histoires qu'il y peignit furent de la main de Raphaël d'Urbain, alors très jeune, qui avait été son compagnon et condisciple chez Pietro, dont il avait parfaitement appris la manière. Beaucoup d'élèves de l'école de Pietro aidèrent Pinturicchio dans ce travail qu'il répartit en dix panneaux. Dans le premier (3) on voit la naissance du pape Pie II, fils de Silvio Piccolomini et de Vittoria (4) et appelé Aeneas, l'an 1405, dans le val d'Orcia, au château de Corsignano qui aujourd'hui s'appelle Pienza de son nom, ce pape l'ayant embelli et transformé en ville. Dans ce panneau, Silvio et Vittoria sont représentés au naturel, et de plus on y voit Aeneas, avec Domenico, cardinal de Capranica, traversant les Alpes couvertes de neige et de glace, pour se rendre au Concile de Bâle. Le deuxième panneau montre le Concile envoyant Aeneas en ambassade, trois fois, à Strasbourg, à Trente, à Constance, à Francfort et en Savoie. Dans le troisième, Aeneas est envoyé par l'antipape Félix auprès de Frédéric III, qu'il sut si bien gagner par son éloquence et les charmes de son esprit, que cet empereur lui décerna la couronne poétique, le nomma protonotaire, le reçut au nombre de ses amis et le choisit pour son premier secrétaire. Dans le quatrième, Aeneas est envoyé par l'empereur Frédéric à Eugène IV, qui le nomme évêque de Trieste et ensuite archevêque de Sienne, sa patrie (5). Le cinquième représente Frédéric qui, voulant venir en Italie pour recevoir la couronne impériale, charge Aeneas de se rendre à Telamone, port des Siennois, pour recevoir Leonora, sa femme qui arrivait de Portugal. Dans le sixième, Aeneas va comme envoyé de l'empereur auprès de Calixte III, pour le décider à combattre les Turcs ; le pape se sert d'Aeneas pour éteindre la guerre allumée, à Sienne, par le comte de Pitigliano et d'autres seigneurs, sur l'instigation d'Alphonse,

(1) Né seulement huit ans avant lui.

(2) Élevée par le même cardinal Francesco ; les peintures furent commandées le 29 juin 1502, pour 700 ducats d'or. Pinturicchio en fut payé le 18 janvier 1509.

(3) Vasari a commis quelques inexactitudes dans la description de ces fresques.

(4) Forteguerra.

(5) En 1449 ; nommé non par Eugène IV, mais par Nicolas V, son successeur. L'évêché de Sienne ne fut transformé en archevêché qu'en 1459 par Pie II.

roi de Naples. La paix conclue, on décide la guerre contre les Orientaux ; Aeneas, de retour à Rome, est fait cardinal par le pape (1). Le septième renferme l'exaltation d'Aeneas à la papauté, sous le nom de Pie II, après la mort de Calixte. Dans le huitième, le pape va au Concile de Mantoue, assemblé à cause de la guerre contre les Turcs ; le marquis de Lodovico le reçoit avec un splendide apparat et une magnificence incroyable. Dans le neuvième, le pape canonise Catherine de Sienne, religieuse et sainte femme, de l'ordre des Frères Prêcheurs. Dans le dixième et dernier tableau, on voit Pie II mourant à Ancône, après avoir rassemblé, avec l'aide de tous les princes chrétiens, une puissante armée contre les Turcs. Un saint ermite camaldule aperçoit, comme on le raconte, l'âme du pape portée au ciel par des anges, au moment précis de sa mort. On voit dans le même panneau la translation du corps de Pie II d'Ancône à Rome, au milieu d'une foule de prélats et de seigneurs qui pleurent la mort de ce grand homme, de ce rare et saint pontife. Cet ouvrage est plein de portraits de personnages du temps, dont il serait trop long de citer les noms. Il fut exécuté avec des couleurs d'une finesse et d'un éclat merveilleux et orné de riches dorures. Au bas de chaque panneau est une inscription latine qui en explique le sujet.

Le cardinal Francesco Piccolomini, neveu de Pie II, plaça au milieu de la Librairie le groupe en marbre des Trois Grâces (2), ancien et très beau, le premier antique qui, dans ce temps, fut estimé de grand prix. Cette Librairie, dans laquelle sont tous les livres que laissa Pie II, était à peine terminée lorsque le cardinal Francesco fut créé pape, sous le nom de Pie III, qu'il voulut prendre en mémoire de son oncle. Pinturicchio peignit, dans une grande histoire, au-dessus de la porte de la Librairie qui donne dans la cathédrale, le Couronnement du pape Pie III (3) : je dis une grande histoire, parce qu'elle tient toute la largeur de la paroi. Du temps du pape Sixte, Pinturicchio avait travaillé à Rome, quand il y était avec Pietro Perugino et où il s'était mis au service de Domenico della Rovere, cardinal de San Clemente. Ce cardinal, ayant fait construire un fort beau palais, dans le Borgo Vecchio, voulut que Pinturicchio le peignît en entier et fit sur la façade les armes du pape Sixte, soutenues par deux enfants. Il peignit, de même, quelques œuvres pour Sciarra de Colonna, dans le

(1) Nicolas V, en 1454.

(2) Actuellement au Musée du Dôme de Sienne.

(3) Existe encore.



palais de Sant'Apostolo (1). Peu de temps après, c'est-à-dire l'an 1484, Innocent VIII, de Gênes, lui fit peindre quelques salles et loges dans le palais du Belvédère (2); entre autres choses et comme le voulut le pape, il orna de paysages toute une loge, parmi lesquels il introduisit les vues de Rome, de Milan, de Gênes, de Florence, de Venise, de Naples, à la manière des Flamands, ce qui plut par sa nouveauté. Dans le même endroit, il fit à fresque une Vierge, à l'entrée principale. A Saint-Pierre, dans la chapelle où l'on conserve la lance qui perça le côté du Christ, il peignit, sur un tableau en détrempe et pour le pape Innocent VIII, une Vierge plus grande que nature (3). A Santa Maria del Popolo, il peignit deux chapelles, l'une (4) pour Domenico della Rovere et l'autre pour Innocenzio Cibo; ces deux cardinaux sont enterrés dans leurs chapelles et y ont leurs portraits, de la main de Pinturicchio. Dans le palais du pape, il peignit quelques chambres qui donnent sur la cour Saint-Pierre, dont les plafonds et les peintures ont été renouvelées, il n'y a pas longtemps, par le pape Pie IV. Alexandre VI lui fit peindre aussi tous les appartements qu'il occupait dans le palais papal (5), ainsi que la tour Borgia. Dans une salle de cette tour, il figura les Arts libéraux et couvrit les voûtes de stucs et de dorures. Comme on ne connaissait pas alors les procédés que l'on emploie aujourd'hui pour travailler le stuc, la plupart ces ornements sont en très mauvais état. Au-dessus d'une porte, il représenta la signora Giulia Farnèse sous les traits de la Vierge, devant laquelle est en adoration le pape Alexandre.

Il se servit beaucoup dans ses peintures d'ornements dorés en relief, pour satisfaire ceux qui ne s'entendaient pas aux choses de l'art, et donner à ses œuvres une apparence plus éclatante, ce qui est absurde en peinture. Ainsi, ayant fait dans ces salles une histoire de sainte Catherine, il mit en relief les arcs de Rome, il peignit les figures, de sorte que ces monuments, au lieu de fuir sur le dernier plan, viennent plus en avant que les figures peintes derrière lesquelles ils se trouvent, ce qui est une grande hérésie dans notre art. Il couvrit de grotesques une foule de salles du château Saint-Ange (6), et dans la grosse tour du jardin il peignit divers sujets tirés de la vie du pape Alexandre.

(1) Ces peintures n'existent plus.

(2) Plafond du Musée Pio Clementino.

(3) Ces deux Vierges n'existent plus.

(4) Existe encore; les peintures de la chapelle Cibo n'existent plus.

(5) Toutes ces fresques existent encore, 1493-1498. Pinturicchio peignit encore deux fresques dans la chapelle Sixtine.

(6) Ces peintures n'existent plus.

On y voit une quantité de portraits, entre autres ceux de César Borgia et de ses sœurs.

A Monte Oliveto de Naples, dans la chapelle de Paulo Tolosa, il y a une Assomption de sa main (1). Il fit une quantité d'autres œuvres (2) par toute l'Italie, que je passe sous silence car ce sont des œuvres de métier et non pas d'art. Il avait coutume de dire que le plus grand relief qu'un peintre puisse donner à ses figures est de s'inspirer de lui-même, et non pas de s'astreindre aux principes, ou d'étudier les autres maîtres. Il travailla aussi à Pérouse, mais peu. Dans l'église d'Ara Cœli, il peignit la chapelle de San Bernardino (3), et à Santa Maria del Popolo, où il décora les deux chapelles dont nous avons déjà parlé, il figura les quatre Docteurs de l'Église sur la voûte de la grande chapelle (4).

Enfin, parvenu à l'âge de cinquante-neuf ans, il eut à faire une Nativité de la Vierge (5), pour les religieux de San Francesco de Sienne, qui lui donnèrent une chambre que, sur sa demande, ils débarrassèrent de tous les meubles qui s'y trouvaient, à l'exception d'un coffre vieux et de grandes dimensions, qui leur parut trop incommode à déplacer. Mais Pinturicchio, en homme étrange et fantasque qu'il était, fit tant de bruit et si souvent que les Frères, en désespoir de cause, se décidèrent à le transporter ailleurs. Leur bonheur voulut qu'en le sortant, une planche se brisât qui laissa voir cinq cents ducats d'or. Pinturicchio en eut tant de chagrin, ne pouvant supporter la bonne aubaine qui survenait à ces pauvres moines, qu'il en eut l'esprit tout obsédé, et qu'il en mourut (6). Ses peintures datent de l'an 1513 environ.

Il eut pour compagnon et ami, quoique plus âgé, Benedetto Buonfiglio, peintre pérugin qui travailla au Vatican. A Pérouse, il peignit dans la chapelle de la Seigneurie divers traits de la vie de San Ercolano, évêque et protecteur de la ville, et quelques miracles opérés par saint Louis (7). A San Domenico, il fit en détrempe une Adoration des Mages et un tableau représentant différents saints (8). En somme,

(1) Au musée de Naples.

(2) Entre autres les fresques de la cathédrale de Spello.

(3) Chapelle Bufalini, existe encore, 1497-1500.

(4) Un couronnement de la Vierge, les quatre Docteurs, les Évangélistes et les Sibylles. Existents encore.

(5) Détruite dans l'incendie du 24 août 1655.

(6) Un contemporain, Sigismondo Tizio, curé de la paroisse où habitait Pinturicchio, raconte au contraire qu'étant malade il fut enfermé par sa femme Grania, et mourut de faim le 11 décembre 1513.

(7) Existe encore en mauvais état.

(8) Tous deux à la Pinacothèque de Pérouse.

il fut très estimé dans sa patrie, avant que Pietro Perugino fut connu (1).

Dans le même temps, il y eut un excellent peintre à Foligno, appelé Niccolo Alunno (2). La peinture à l'huile étant encore peu en usage avant Pietro Perugino, Niccolo passa pour excellent, ainsi que d'autres dont la renommée ne subsista pas. Bien qu'il ne travaillât qu'à la détrempe, il obtint un grand succès par l'animation qu'il sut donner aux têtes de ses personnages qu'il copiait d'après nature avec tant de soin qu'elles paraissaient vivantes. A Sant' Agostino de Foligno, il y a de sa main un tableau représentant la Nativité du Christ et une prédelle couverte de petites figures (3). Il laissa également des œuvres importantes à Assise, dans l'église de San Francesco et dans la cathédrale.

Terminons en disant que Pinturicchio (4) gagna la faveur d'une foule de princes et de seigneurs, en leur donnant rapidement terminées les œuvres qu'ils désiraient, mais certainement moins bonnes que s'il leur avait consacré plus de temps et plus de soin.

---

## Francesco FRANCIA

*Peintre et orfèvre bolognais, né en 1450, mort en 1517*

Francesco Francia (5), qui naquit à Bologne l'an 1450 d'artisans honnêtes et bien élevés, fut mis, dès son enfance, au métier d'orfèvre (6); tout en s'y appliquant de toute la force de son esprit, il devint, en grandissant, si bien proportionné dans sa personne et sa tournure, il eut dans la conversation un parler si doux et si agréable, qu'il devint capable de tenir en joie et sans préoccupations l'être le plus mélancolique, rien qu'en causant avec lui, ce qui lui valut l'amitié non seulement de tous ceux qui le connurent, mais encore de beaucoup de princes italiens et d'autres seigneurs. Cultivant donc le dessin, tandis qu'il exerçait son métier, il s'y attacha au point que, son esprit

(1) Il mourut en 1496.

(2) 1430-1502; un tableau de lui au Louvre.

(3) Actuellement à San Niccolo, peints en 1492.

(4) Le 7 mai 1513, il fait son testament *corpore languens*, et meurt le 11 décembre 1513. Enterré dans l'Oratoire della Contrada dell' Istrice.

(5) Francesco di Marco di Giacomi Raibolini. [Francia, abréviation de Francesco.]

(6) Immatriculé le 10 décembre 1482 à l'Art des Orfèvres; il fut massier de cet art toute sa vie.

s'éveillant à de plus grandes entreprises, il y réussit parfaitement, comme le prouvent divers ouvrages en argent, et particulièrement quelques nielles excellents que l'on peut voir à Bologne, sa patrie (1). Il renferma maintes fois vingt figurines belles et bien proportionnées dans un espace de deux doigts de hauteur sur un peu plus de longueur. Il fit encore plusieurs émaux sur argent, qui disparurent au moment de la chute et de l'expulsion de la famille Bentivogli (2). Et, pour tout dire en un mot, il exécuta mieux que qui que ce soit tout ce qu'on peut attendre de cet art. Mais il se plut principalement, et il excella à faire des coins pour des médailles qui peuvent être comparées à celles de Caradosso (3), comme on peut s'en rendre compte par celle sur laquelle est la tête très naturelle du pape Jules II, celle de Giovanni Bentivogli qui paraît vivant et celles d'une multitude de princes qui s'arrêtèrent à Bologne. Il faisait d'abord leurs médailles en cire ; puis, après avoir fait les matrices, il les frappait et les leur envoyait, ce qui, outre la renommée, lui valut de riches récompenses. Tant qu'il vécut, il dirigea la Monnaie de Bologne, dont il fit tous les coins sous les Bentivogli, sous Jules II et sous Léon X. Les pièces sont si estimées que celui qui en possède ne consent pas à s'en défaire à prix d'argent.

Il arriva que le Francia, désireux d'acquérir une plus grande gloire, et ayant connu Andrea Mantegna et d'autres peintres qui avaient tiré de leur art honneur et profit, résolut d'essayer si la peinture lui réussirait, quant au coloris, parce que, pour le dessin, il pouvait largement se mesurer avec eux. Il commença donc par des portraits et d'autres œuvres peu importantes, tenant dans sa maison plusieurs personnes du métier qui lui enseignaient les modes et le procédé du coloris ; comme il avait le jugement très bon, il en acquit rapidement la pratique (4). La première œuvre qu'il produisit est un petit tableau pour Messer Bartolommeo Felisini, qui le plaça dans l'église della Misericordia, hors de Bologne (5). Ce tableau représente la Madone assise, avec plusieurs autres figures, en particulier celle de Messer Bartolommeo ; il est peint à l'huile avec un soin extrême. Exécuté l'an 1490, il plut tellement à Bologne, que Messer Giovanni Bentivogli, désireux d'orner avec les œuvres de ce nouveau peintre sa chapelle dans l'église San Jacopo de cette ville, lui fit faire sur un tableau une madone dans les

(1) On conserve deux Paix de Francia à l'Académie des Beaux-Arts de Bologne.

(2) En 1507.

(3) Ambrogio Foppa de Pavie, florissait vers 1500.

(4) La plupart de ses œuvres sont signées : FRANCIA. AVRIFEX et datées.

(5) Actuellement à la Pinacothèque de Bologne, signé et daté 1490.



airs entre quatre figures et avec, au-dessus d'elles, deux anges musiciens (1). Cette œuvre fut si bien exécutée par le Francia, qu'elle lui valut, outre les louanges de Messer Giovanni, un présent considérable. Elle fut cause aussi que Monsignore del Bentivogli (2) lui fit faire un tableau pour le maître-autel della Miséricordia qui fut très loué (3), c'est une Nativité du Christ, aussi remarquable par le dessin que par l'invention et le coloris. Il fit également un tableau (4) pour l'église della Nunziata, hors de la porta San Mammolo, qui représente l'Annonciation avec diverses figures qui sont très estimées.

Tandis que par ses œuvres le Francia voyait sa renommée s'accroître et que la peinture à l'huile lui avait acquis gloire et profit, il résolut de voir s'il réussirait de même dans la fresque. Messer Giovanni Bentivogli avait fait peindre son palais par différents maîtres de Ferrare, de Bologne et de Modène (5); mais, ayant vu les essais du Francia dans la fresque, il se décida à lui faire peindre une paroi d'une chambre qu'il s'était réservée pour lui, et Francia y représenta Judith et Holopherne. Cette fresque, une des plus belles qu'il ait produites, fut jetée à terre ainsi qu'une Dispute de philosophes, couleur de bronze, après l'expulsion des Bentivogli, quand on détruisit leur palais (6). Dans la chapelle de Santa Cecilia, qui tient à l'église San Jacopo, il fit deux fresques représentant le Mariage de la Vierge avec Joseph et la Mort de sainte Cécile (7). La chute de Messer Giovanni Bentivogli, qui lui avait prodigué tant de bienfaits, lui causa, dit-on, un profond chagrin; mais en homme sage et courageux, il continua à travailler. Après le départ de Messer Giovanni, il fit trois tableaux qui allèrent à Modène et qui représentent: le Baptême du Christ (8), une très belle Annonciation (9) et, le dernier, une Vierge dans les airs avec plusieurs figures (10), qui fut placé dans l'église des religieux dell' Osservanza.

La renommée d'un maître si excellent s'étant répandue partout, les villes s'efforçaient à l'envie d'avoir de ses œuvres. Pour les moines

(1) En place, signé.

(2) Antonio Galeazzo, fils de Giovanni.

(3) Actuellement à la Pinacothèque de Bologne, non signé, daté 1499.

(4) Placé au maître-autel; en mauvais état.

(5) A savoir: Francesco Cossa, Lorenzo Costa, Ercole Grandi.

(6) En 1507.

(7) Il y a en tout dix fresques en mauvais état, attribuées: deux au Francia et les autres à ses élèves. Au lieu du Mariage de la Vierge, lire Mariage de sainte Cécile.

(8) Au Musée de Dresde, signé, daté 1508.

(9) Au Musée de Modène (n'est pas de Francia.)

(10) Au Musée de Berlin, signé, daté 1502.

noirs de San Giovanni, à Parme, il peignit un Christ mort soutenu par la Vierge et entouré de nombreux personnages (1). Les Frères se trouvant bien servis firent en sorte qu'il peignit encore une Vierge (2) pour leur église de Reggio de Lombardie, et de même, pour leur église de Cesena, une Circoncision du Christ d'un coloris charmant (3). Les Ferrarais, jaloux de leur voisin et désireux d'avoir des œuvres de Francia dans leur cathédrale, lui firent exécuter un tableau rempli de figures et qu'ils appelèrent tableau de la Toussaint (4). A San Lorenzo de Bologne, il fit une Vierge très estimée, avec deux figures sur les côtés et deux enfants au-dessous (5). Il l'avait à peine terminée qu'il dut en faire une autre à Sant' Jobbe, avec un Christ en croix, saint Job agenouillé au pied de la croix, et deux figures sur les côtés (6). La réputation et les œuvres de cet artiste étaient si répandues en Lombardie qu'on lui en demanda en Toscane; il envoya donc à Lucques une sainte Anne avec la Vierge et beaucoup d'autres figures, et, au-dessus, un Christ mort soutenu sur les genoux de sa mère (7); ce tableau, fort estimé des habitants de Lucques, est dans l'église San Frediano. Il fit encore, à Bologne, deux tableaux (8), soigneusement exécutés, pour l'église della Nunziata, à Bologne, et un troisième à la Misericordia, hors de la Porta a Stra Castione (9), qu'il peignit à la requête d'une dame de la famille Manzuoli, et représentant une Vierge entre des saints, à savoir saint Georges, saint Jean-Baptiste, saint Étienne et saint Augustin, et avec un ange à ses pieds, qui tient les mains jointes avec tant de grâce qu'on le croirait descendu du paradis (10). Un autre (11) se voit dans la Compagnie de San Francesco, dans la même ville, et pareillement un autre (12) dans la Compagnie de San Ieronimo. Pour Messer Paolo Zambeccaro, son intime ami, il fit un tableau très grand représentant la Nativité du Christ (13), et ce seigneur lui fit peindre à

(1) Actuellement dans la Galerie de Parme.

(2) Collection Lombardi, à Florence.

(3) Au Palais public de Césena, signé.

(4) En place, signé. (C'est un couronnement de la Vierge.)

(5) Au Musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg; signé, daté 1500.

(6) Au Musée du Louvre.

(7) A la Galerie Nationale de Londres, signé.

(8) Une Vierge et un Christ en croix; en place.

(9) Porta di Strada Castiglione.

(10) A la Pinacothèque de Bologne.

(11) Au Musée de Berlin.

(12) Une Annonciation à la Pinacothèque de Bologne.

(13) Au Musée de Forli.

fresque deux belles figures dans sa villa (1). Il fit encore à fresque une peinture très gracieuse (2) dans la maison de Messer Ieronimo Bolognino, avec quantité de figures variées et très belles. Toutes ces œuvres lui avaient valu une telle vénération dans cette ville qu'on le regardait comme un dieu. Et ce qui porta sa réputation aux nues, ce fut le travail que lui demanda le duc d'Urbin, à savoir : une paire de caparaçons pour chevaux (3), sur lesquels il représenta une grande forêt en feu, de laquelle sortait une quantité considérable d'animaux terrestres et ailés, ainsi que quelques figures ; œuvre terrible, capable de donner l'épouvante et pour laquelle le duc récompensa richement le Francia, outre qu'il lui eut toujours de grandes obligations, à cause des éloges qu'il en reçut. Le duc Guido Baldo, pareillement, a dans sa garde-robe un tableau de la main du même, représentant une Lucrece romaine qui est très estimée (4).

Dans l'église San Vitale e Agricola, à l'autel de la Madone, il peignit un tableau dans lequel on remarque deux anges jouant du luth, très beaux (5). Je ne ferai pas mention des tableaux qui sont répandus par Bologne, dans les maisons des gentilshommes, et encore moins des portraits infinis qu'il fit d'après l'original ; cela m'entraînerait trop loin.

Pendant qu'il était dans une telle gloire et qu'il jouissait en paix du fruit de ses fatigues, Raphaël d'Urbin était à Rome et, toute la journée, une foule d'étrangers étaient autour de lui, entre autres des gentilshommes bolonais venu pour voir ses œuvres. Comme il arrive le plus souvent qu'on vante volontiers les beaux génies de son pays, ces Bolonais parlèrent à Raphaël, avec force louanges, des peintures, de la vie et du talent de Francia, en sorte qu'ils provoquèrent entre eux une vive amitié et que les deux peintres s'écrivirent (6). Le Francia, ayant entendu tant vanter les divines peintures de Raphaël, aurait bien aimé les voir, mais son âge avancé et ses aises le retenaient dans sa ville de Bologne. Or il arriva que Raphaël fit à Rome, pour le cardinal de Pucci Santi Quattro un tableau de sainte Cécile (7), destiné à être envoyé à Bologne pour être placé dans la chapelle de San Giovanni in

(1) N'existent plus.

(2) Ibid.

(3) Ibid.

(4) Ibid.

(5) En place.

(6) Il reste une lettre de Raphaël, du 5 septembre 1508, dans laquelle il demande à Francia de lui envoyer le dessin de la Judith du palais Bentivogli.

(7) Actuellement à la Pinacothèque de Bologne.

Monte, où est le tombeau de la bienheureuse Elena dall' Olio. Il l'envoya donc au Francia, dans une caisse, et chargea son ami de le placer sur l'autel de la chapelle, avec le cadre tel qu'il l'avait composé (1). Le Francia fut enchanté de cette occasion de voir une œuvre de Raphaël. Ayant ouvert la lettre que lui écrivait Raphaël, il vit que celui-ci le priaît, dans le cas où il y aurait une éraillure à son tableau, de la réparer, et pareillement, s'il y trouvait une erreur, étant son ami, de la corriger : aussi fit-il avec une grande joie sortir le tableau de sa caisse, et l'exposa-t-il à une bonne lumière. Mais telle fut la stupeur qu'il éprouva que, reconnaissant son erreur et sa folle présomption de se croire l'égal de Raphaël, il conçut un violent chagrin et mourut en peu de temps. Le tableau de Raphaël était divin : ce n'était pas une peinture, mais la réalité vivante ; il était si bien composé et si bien peint, qu'entre toutes les belles œuvres qu'il peignit pendant sa vie, bien que toutes soient miraculeuses, celle-là peut être appelée une véritable rareté. Aussi le Francia, à demi-mort de stupeur et transporté par la beauté de la peinture qu'il avait devant les yeux et qu'il pouvait comparer à celles de sa main qui se voyaient à côté, la fit soigneusement poser à la place qui lui était destinée, dans la chapelle de San Giovanni in Monte. Quelques jours après, il se mit au lit, tout hors de lui, s'estimant n'être plus rien dans l'art en comparaison de ce qu'il se croyait être et de ce qu'on disait de lui. Puis il mourut de douleur et de mélancolie, à ce que prétendent quelques-uns (2).

Toutefois, plusieurs personnes disent que sa mort fut si subite qu'à plusieurs symptômes elle parut due au poison ou à la goutte, plus qu'à toute autre chose. Le Francia fut un homme sage, d'une forte constitution et très régulier dans sa manière de vivre. Il fut honorablement enseveli par ses fils, à Bologne, l'an 1518.

## Pietro PERUGINO

*Peintre, né en 1446, mort en 1523*

Dans la ville de Pérouse, naquit un pauvre homme de Castello della Pieve, nommé Cristofano (3), un fils qui, au baptême, reçut le nom de

(1) Ce cadre est encore en place.

(2) Mort le 5 janvier 1518, d'après les documents du temps.

(3) Christoforo Vannucci. Pietro, né en 1446 à Castel della Pieve, signait fréquemment *Petrus de Castro Plebis*. Immatriculé en 1506 au Collège des Peintres de Pérouse. Immatriculé à l'art des Peintres de Florence le 1<sup>er</sup> septembre 1499 : 1499, 1 seplembris, Magister Petrus Cristophori Vannucci pictor de Perusio.

Pietro. Elevé entre la misère et la souffrance, il fut donné par son père comme apprenti à un peintre de Pérouse, qui n'était pas très habile, mais qui avait en grande vénération l'art et les hommes qui y excellaient. Il ne cessait de répéter à Pietro de quel profit et de quel honneur est la peinture pour celui qui l'exerce avec distinction, et, en lui faisant le récit des récompenses gagnées par les anciens et les modernes, il l'engageait à étudier cet art. Il enflamma ainsi son esprit de manière que Pietro eut l'idée de devenir, si la fortune voulait l'aider, un de ces hommes éminents. S'il rencontrait quelqu'un qu'il connaissait comme ayant couru le monde, il lui demandait dans quel pays se formaient le mieux les artistes ; et son maître qu'il interrogeait ainsi, lui fit toujours la même réponse, que c'était à Florence plus qu'ailleurs que les hommes devenaient parfaits dans tous les arts et particulièrement dans la peinture. Pietro se rendit donc à Florence et étudia sous la discipline d'Andrea Verrocchio. Ses premières figures furent hors la Porta al Prato, au couvent des religieuses de San Martino, actuellement détruit par la guerre. Aux Camaldules, il fit sur un mur un saint Jérôme qui fut très estimé des Florentins (1). Il acquit ainsi en peu d'années un tel crédit que ses ouvrages se répandirent non seulement à Florence et en Italie, mais encore en France, en Espagne et dans les autres pays étrangers. Aussi les marchands commencèrent-ils à en tenir compte et à en envoyer hors du pays, pour leur plus grand profit. Pour les religieuses de Santa Chiara, il peignit, sur un tableau, un Christ mort dont le coloris était si agréable et si nouveau qu'il donna à croire aux artistes que Pietro ne tarderait pas à devenir excellent. On voit, dans ce tableau, quelques têtes de vieillards très belles et les Maries qui s'arrêtent de pleurer et contemplent avec un amour indicible le corps du Sauveur ; en outre, il fit un paysage qui fut trouvé très beau, parce que l'on n'avait pas encore vu la vraie manière de le traiter, comme on l'a vue depuis (2). On raconte que Francesco del Pugliese voulut donner aux dites religieuses trois fois autant d'argent qu'elles en avaient payé à Pietro, et faire faire pour elles un tableau semblable, sortant de la propre main de son auteur ; et qu'elles ne voulurent pas y consentir, parce que Pietro leur dit qu'il ne croyait pas pouvoir le recommencer. Il y avait encore, hors la Porta a Pinti, dans le couvent des Frères jésuites, plusieurs œuvres de la main de Pietro, mais

(1) Peinture non retrouvée.

(2) Actuellement au Palais Pitti, signé : PETRUS. PERVSINVS. PINXIT. A. D. MCCCC.



l'église et le couvent ont été ruinés pendant le siège de Florence (1). Des œuvres qu'il y exécuta, ne se sont conservés que les tableaux qui furent portés à la Porta a San Pier Gattolini, où l'on donna asile à cet ordre dans l'église et le couvent de San Giovannino. Il y avait donc deux tableaux de Pietro sur la cloison transverse de l'église des Jésuites (2). L'un d'eux représente le Christ au jardin des Oliviers et les Apôtres dormant. Il y montra combien le sommeil l'emporte sur les soucis et les chagrins, ayant figuré les Apôtres dormant dans des attitudes très reposées. Sur l'autre tableau, il représenta une Pietà, c'est à dire un Christ couché sur les genoux de sa mère, entouré de quatre figures qui ne sont pas moins bonnes que celles de ses autres œuvres ; entre autres choses, il fit le corps du Christ raidi, comme si le froid de la mort et le long espace de temps où il resta sur la croix l'avaient rendu tel, en sorte que Jean et la Madeleine, tous affligés et en pleurs, sont obligés de le soutenir. Il peignit, sur un autre tableau, un Christ en croix, avec la Madeleine et, à ses pieds, saint Jérôme, saint Jean-Baptiste et le bienheureux Giovanni Colombini, fondateur de cet ordre (3). Ces trois tableaux ont beaucoup souffert et sont entièrement gercés dans les noirs et dans les ombres ; cela vient de ce que la première couche de couleur que l'on pose sur l'enduit [parce que l'on donne trois couches de couleurs l'une par-dessus l'autre], n'étant pas très sèche, les autres couches se retirent plus tard en séchant, ce qui amène nécessairement ces crevasses. Pietro ne pouvait connaître ce danger, car, de son temps seulement, on commença à bien peindre à l'huile.

Les œuvres de Pietro étant donc très estimées par les Florentins, un prieur de ce couvent des Jésuites, qui appréciait les œuvres d'art, lui fit peindre, sur un mur du premier cloître, une Nativité avec les Mages, traitée dans une manière un peu menue, mais très soignée ; et, dans le second cloître, au-dessus de la porte du réfectoire, le pape Boniface (4) confirmant l'ordre du bienheureux Giovanni Colombini. Au-dessous de cette fresque, on voyait la Nativité du Christ avec des anges et des bergers d'un coloris très frais. Sur la porte de l'Oratoire, il fit encore, dans un arc, les trois demi-figures de la Vierge, de saint Jérôme et du bienheureux Giovanni, d'une si belle manière que cette fresque fut estimée une des meilleures qu'il ait jamais produites. D'après ce que j'ai enten-

(1) En 1529.

(2) Ces deux tableaux sont actuellement à l'Académie des Beaux-Arts.

(3) Tableau perdu.

(4) Le pape Urbain V, en 1367.

du dire autrefois, ledit prieur excellait à faire le bleu d'outremer, et comme il en possédait une certaine quantité, il voulut que Pietro en mît beaucoup dans toutes les œuvres susdites ; mais le pauvre homme était si méfiant que n'ayant pas confiance dans Pietro, il voulait toujours être présent quand celui-ci employait le bleu dans son travail. Aussi Pietro, qui était un homme de bien, au cœur droit et qui ne désirait autre chose que la récompense de ses peines, avait sur le cœur, de voir la méfiance du prieur, et il imagina de l'en faire rougir. Ayant pris un petit bassin plein d'eau, quand il avait fait les dessous de ses draperies ou d'autre chose qu'il voulait peindre en bleu ou en blanc, il demandait successivement de l'outremer au prieur qui mettait avec peine la main au sac et le lui faisait mettre dans la fiole pleine d'eau à détrempe. Passant ensuite à l'exécution, après deux coups de pinceau, Pietro plongeait le pinceau dans le bassin en sorte qu'il restait plus d'outremer dans l'eau qu'il n'en posait sur sa peinture. Le prieur, qui voyait que le sac se vidait et que le travail ne sortait pas, ne cessait de répéter : « Dieu ! que cet enduit absorbe d'outremer ! — Vous le voyez bien ! » répondait Pietro. Puis quand le prieur était parti, Pietro retirait l'outremer qui était au fond du bassin ; et, quand il lui parut temps de le faire, il le rendit au prieur, et lui dit : « Mon père, ceci vous appartient ; apprenez à vous fier aux hommes de bien, qui ne trompent jamais ceux qui se fient à eux, mais qui sauraient bien tromper, s'ils le voulaient, les méfiants tel que vous. »

Ces œuvres et beaucoup d'autres le mirent en telle réputation qu'il fut presque forcé d'aller à Sienne, où il peignit, à San Francesco, un grand tableau (1) qui fut trouvé très beau, et, à Sant' Agostino, un autre représentant un Christ en croix avec quelques saints (2). Peu après, il fit à Florence, dans l'église San Gallo, un tableau de saint Jérôme pénitent (3), qui est aujourd'hui à San Jacopo tra Fossi. On le chargea ensuite de représenter, au-dessus des escaliers de la porte latérale de San Pier Maggiore (4), un Christ mort avec un saint Jean et la Madone ; il l'exécuta de telle manière que, bien qu'exposée à la pluie et au vent, cette fresque s'est conservée avec une extrême fraîcheur, comme si elle venait d'être terminée par Pietro. Certes, il montra une profonde intelligence du coloris à fresque aussi bien qu'à l'huile. A

(1) Une Nativité, détruite par l'incendie de l'église, le 24 août 1655.

(2) En place ; payé 200 écus d'or.

(3) Tableau perdu.

(4) Église détruite à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. La fresque est actuellement dans le palais Albizzi.

Santa Croce, il fit une *Pieta* (1), qui est étonnante à regarder, non pas tant pour sa beauté, que pour s'être maintenue si vive et si fraîche de couleurs à fresque. Bernardino de' Rossi, citoyen florentin, lui fit faire un saint Sébastien (2) pour cent écus d'or, lequel fut vendu ensuite par Bernardino au roi de France quatre cents ducats d'or. A Valle Ombrosa, il peignit un tableau pour le maître-autel (3), et pareillement un autre dans la Chartreuse de Pavie (4). Pour le cardinal Caraffa, de Naples, il peignit une Assomption de la Vierge, avec les disciples en admiration autour du sépulcre (5), destinée au maître-autel de l'évêché ; l'abbé Simone de' Graziani de Borgo San Sepolcro lui demanda un grand tableau (6), qu'il exécuta à Florence et qui fut porté à San Gilio del Borgo sur les épaules d'hommes que l'on a payés chèrement. Il envoya à Bologne un tableau représentant quelques figures debout et une Madone dans les airs (7), qui dut être placé à San Giovanni in Monte.

La renommée de Pietro s'était répandue de telle sorte, en Italie et au dehors, que le pape Sixte IV, pour sa plus grande gloire, l'appela à Rome, pour travailler dans sa chapelle, en compagnie d'autres artistes excellents. Aidé par don Bartolommeo della Gatta, abbé de San Clemente d'Arezzo, il peignit le Christ donnant les clefs à saint Pierre (8), la Nativité et le Baptême du Christ, et la naissance de Moïse, quand il est sauvé des eaux par la fille de Pharaon. Sur la paroi où est l'autel, il peignit l'Assomption de la Vierge et représenta le pape Sixte agenouillé. Mais cette fresque fut jetée à terre, du temps de Paul III, pour faire place au Jugement dernier du divin Michel-Ange. Il couvrit une voûte, dans la tour Borgia, de quelques épisodes de la vie du Christ, et de feuillages en grisaille (9), qui furent réputés de son temps une œuvre excellente. Pareillement à Rome, il peignit l'Histoire de deux Martyrs (10), dans l'église San Marco,

(1) N'existe plus.

(2) Tableau perdu. Un tableau analogue, provenant de la galerie Sciarra, est au Louvre.

(3) Une Vierge, à l'Académie des Beaux-Arts, signée, datée 1500.

(4) Actuellement à la Galerie Nationale de Londres, c'est la célèbre Madone de Pavie.

(5) Actuellement dans la cathédrale de Naples, au-dessus de la petite porte.

(6) Une Ascension, en place.

(7) A la Pinacothèque de Bologne, signé : PETRUS PERVSINVS PINXIT.

(8) Existents encore : les deux autres fresques restituées à Pinturicchio furent détruites, en même temps que l'Assomption.

(9) Existe encore, dans la chambre de l'incendie du Bourg.

(10) N'existe plus.



près du Saint-Sacrement, une des bonnes œuvres qu'il ait faites à Rome, et décora une loggia et quelques chambres du palais Sant' Apostolo, pour Sciarra Colonna (1). Tous ces travaux lui mirent en main une grande quantité d'argent ; il résolut donc de ne plus rester à Rome et, emportant la faveur de toute la cour, il revint à Pérouse, sa patrie, où il exécuta nombre de tableaux et de fresques, particulièrement dans le Palais, un tableau à l'huile dans la chapelle des Signori renfermant la Vierge et quelques saints (2). A San Francesco del Monte, il peignit à fresque deux chapelles (3) ; dans l'une il représenta l'Adoration des Mages, dans l'autre le martyr de quelques religieux de l'ordre de saint François, qui furent mis à mort en allant trouver le soudan de Babylone. Pour le couvent de San Francesco, il peignit, à l'huile, deux tableaux représentant l'un la Résurrection du Christ (4) et l'autre saint Jean-Baptiste avec d'autres saints (5). Dans l'église des Servi, il fit pareillement deux tableaux (6), sur l'un la Transfiguration de Notre-Seigneur, sur l'autre, à côté de la sacristie, l'Histoire des Mages (7). Mais, comme ces peintures ne sont pas aussi bonnes que les autres œuvres de Pietro, on tient pour certain que ce sont de ses premières œuvres. A San Lorenzo, cathédrale de cette ville, il y a, de la main de Pietro, une Vierge entourée de saints (8), dans la chapelle del Crocifisso. A l'autel del Sacramento, où est conservé l'anneau de mariage de la Vierge, il représenta le Mariage de la Vierge (9). Après cela, il fit à fresque toute la salle d'audience du Cambio (10), à savoir, dans les compartiments de la voûte, les sept planètes tirées sur des chars par divers animaux, selon la tradition antique ; sur la paroi face à la porte d'entrée, la Nativité et la Résurrection du Christ (11), et, sur un tableau, saint Jean-Baptiste entouré d'autres saints (12). Sur les parois latérales, il peignit, dans sa manière, des grands hommes latins et grecs et, sur la quatrième paroi, des prophètes et des sibylles. Sous chaque figure, en guise d'inscription, il traça

(1) Peintures détruites.

(2) A la Pinacothèque du Vatican, signée : HOC PETRVS. DE CASTRO. PLEBIS PINXIT.

(3) Ces fresques existent encore, en mauvais état.

(4) A la Pinacothèque du Vatican.

(5) A la Pinacothèque de Pérouse.

(6) Tous deux à la Pinacothèque de Pérouse.

(7) Restituée à Fiorenzo di Lorenzo.

(8) Tableau disparu.

(9) Au Musée de Caen, commandé en 1495 ; exécuté en 1500.

(10) Ces peintures existent encore, 1499-1500.

(11) Lire : la Nativité et la Transfiguration.

(12) Dans la chapelle, à côté de la salle du Cambio.

quelques mots se rapportant à leur objet, et dans un ornement il plaça son portrait, très vivant, au-dessous duquel il écrivit son nom et la date (1). Cette œuvre, qui est très belle et fut considérée plus qu'aucune autre qu'il exécuta à Pérouse, est regardée aujourd'hui par les habitants de cette ville comme un précieux souvenir de leur glorieux compatriote. Il fit ensuite, dans la grande chapelle de l'église Sant' Agostino, un grand tableau isolé et entouré d'un riche ornement, qui représente, sur le devant, saint Jean baptisant le Christ, et sur la face postérieure tournée du côté du chœur, la Nativité du Christ (2), la prédelle renferme plusieurs sujets de petites figures exécutées avec grand soin. Dans la même église, il fit, pour Messer Benedetto Calera (3), un tableau placé dans la chapelle San Nicolo. Étant ensuite retourné à Florence, il fit dans le couvent de Cestello (4) un tableau de saint Bernard (5) et dans le chapitre un Christ en croix, entre la Vierge, saint Benoît, saint Bernard et saint Jean (6). A San Domenico de Fiesole, dans la deuxième chapelle à main droite, il y a de lui un tableau représentant la Vierge avec trois figures, parmi lesquelles est un saint Sébastien que l'on admire beaucoup (7).

Pietro avait tant produit, et les commandes lui venait en telle abondance qu'il mettait en œuvre bien souvent les mêmes choses, et la doctrine de son art était devenue tellement un système qu'il donnait la même physionomie à toutes ses figures. Comme Michel-Ange Buonarroti commençait à être connu, Pietro désirait vivement voir ses figures, à cause des éloges que les artistes leur donnaient. Et sentant cette réputation naissante obscurcir la sienne, il cherchait avec des paroles mordantes à nuire à ceux qui travaillaient. Il en résulta qu'outre plusieurs querelles qu'il eut avec des artistes, Michel-Ange lui dit un jour en public qu'il n'était qu'une ganache. Pietro ne pouvant supporter cette injure, tous deux comparurent devant le tribunal des Huit ; mais Pietro ne s'en tira pas à sa gloire. Entre temps, les frères des Servi de Florence, désireux d'avoir le tableau de leur maître-autel peint par un artiste fameux, et s'étant adressés à Filippino, après le départ de

(1) Extrait de l'inscription *Petrus Perusinus Anno Salut. M. D* ; travail payé 350 ducats d'or en 1507.

(2) A la Pinacothèque de Pérouse ; commandée en 1502.

(3) Benedetto Capra, c'est une Vierge, en place, datée : *Anno Salutis M. D.*

(4) Appelé actuellement Santa Maria Maddalena de' Pazzi.

(5) Tableau disparu.

(6) Existe encore, 1493-1496 ; payé 55 ducats d'or. Commandé par Dionisio. Pucci et Giovanna, sa femme.

(7) Aux Offices, signé : *PETRVS PERVSINVS PINXIT. AN. MCCCCLXXXIII.*

Léonard de Vinci pour la France, celui-ci, quand il eut fait la moitié d'un des deux tableaux qui lui étaient commandés, passa à une meilleure vie. En sorte que les pères, confiants en Pietro, le chargèrent de tout le travail (1). Filippino avait terminé, dans la Déposition de Croix (2), les Nicodèmes qui descendent le corps; Pietro y ajouta la Vierge évanouie et quelques autres figures. Comme le tableau devait avoir deux faces, l'une, du côté du chœur, avait à représenter la Déposition de Croix, et l'autre, tournée vers la nef, l'Assomption de la Vierge (3), que Pietro traita d'une manière si vulgaire que le tableau fut retourné. Ces deux tableaux ont été depuis mis sur des autels de la nef, et il n'est resté en place que six panneaux sur lesquels sont peints, dans des niches, des saints, de la main de Pietro (4). On raconte que, lorsque Pietro découvrit son ouvrage, il fut extrêmement blâmé par tous les nouveaux artistes, particulièrement parce qu'il avait reproduit des figures dont il s'était déjà servi dans d'autres œuvres. Ses amis lui disaient qu'il ne s'était pas appliqué, et qu'il avait abandonné la bonne manière. Soit, par avarice, soit pour ne pas perdre de temps, Pietro leur répondait : « J'ai produit des figures qui autrefois vous plaisaient et obtenaient vos éloges. Si maintenant, elles vous déplaisent et si vous leur refusez vos éloges, qu'y puis-je faire ? » Accablé de sonnets piquants et d'épigrammes, il quitta Florence, étant déjà vieux, et revint à Pérouse, où il fit quelques fresques (5) dans l'église San Severo, monastère de l'ordre des Camaldules, où le jeune Raphaël d'Urbain, son élève, avait peint plusieurs figures, comme nous le dirons lorsque nous raconterons sa vie. Il travailla également à Montone, à la Fratta (6), et dans divers endroits du pays de Pérouse, en particulier à Assise, dans l'église Santa Maria degli Angeli, où il peignit à fresque, sur le mur, derrière la chapelle de la Vierge, qui correspond au chœur des Frères, un Christ en croix avec plusieurs figures (7). Dans l'église de San Piero, abbaye des moines noirs de Pérouse, il peignit le tableau du maître-autel représentant l'Ascension, avec les Apôtres dans le bas regardant vers le ciel (8); la prédelle renferme trois histoires exécutées avec grand

(1) Le 5 août 1505, pour 150 ducats.

(2) A l'Académie des Beaux-Arts.

(3) Placée actuellement dans la cinquième chapelle à gauche.

(4) Il en reste deux à Florence, dans la collection des frères Metzger.

(5) Six figures de saints, sous la Trinité de Raphaël, signées, datées 1521.

(6) Localités de la province de Pérouse.

(7) N'existe plus.

(8) Au musée de Lyon; commandée le 8 mars 1495 pour 500 ducats d'or. Peinture transportée sur toile.

soin, à savoir : l'Adoration des Mages, le baptême et la Résurrection du Christ (1). De tous les tableaux à l'huile de Pietro qui sont à Pérouse, celui-là est sans contredit le meilleur. Il commença une vaste fresque à Castello della Pieve (2), mais il ne l'acheva pas.

Il avait l'habitude, en homme qui ne se fiait à personne, de porter tout son argent sur lui, quand il allait et revenait de Castello à Pérouse. Un jour, il fut attendu et assailli par des voleurs qui le dépouillèrent complètement, mais, sur ses supplications, lui laissèrent la vie par la grâce de Dieu. Depuis, par l'entremise de ses amis, qui étaient nombreux, il récupéra une grande partie de l'argent qui lui avait été volé ; toutefois la douleur que lui causa cette aventure le mit à deux doigts de la mort.

Pietro fut une personne de très peu de religion : on ne put jamais lui faire admettre l'immortalité de l'âme ; aussi, avec des paroles appropriées à son cerveau obstiné, il refusa toujours de suivre la bonne voie. Toute son espérance reposait sur les biens de la fortune, et pour de l'argent il aurait été capable de tout. Il amassa de grandes richesses, bâtit et acheta des maisons à Florence, et acquit une foule de biens stables à Pérouse et à Castello della Pieve. Il prit pour femme une jeune fille très belle (3), dont il eut plusieurs enfants ; il se plut tellement à la voir revêtue de parures agréables chez lui et au dehors, que souvent, dit-on, il la parait de ses propres mains. Finalement, étant parvenu à l'âge de soixante-dix-huit ans, il mourut à Castello della Pieve, où il fut honorablement enseveli l'an 1524 (4).

Il forma dans sa manière bon nombre de maîtres et, entre autres, le miraculeux Raphaël d'Urbain, qui le surpassa de beaucoup, après avoir travaillé pendant plusieurs années avec lui, et en compagnie de son père, Giovanni de' Santi. Parmi ses autres disciples, il y eut encore Pinturicchio, Rocco Zoppo florentin, le Monteverchi, le Bacchiacca qui fut très habile dans les grotesques, Giovanni Spagna, le meilleur coloriste de tous les élèves de Pietro, enfin Benedetto Caporali ou Bitti, qui exécuta une foule de peintures à Pérouse, sa patrie. Mais aucun de ces élèves n'égala la perfection de Pietro, ni le charme de son coloris ; sa manière plut tellement en son temps, qu'une multitude d'Allemands,

(1) Tous trois au musée de Rouen.

(2) Une Adoration des Mages, dans l'oratoire de la compagnie de la Vierge, dite de Bianchi. Daté MDIII.

(3) Chiara di Luca Fancelli, qu'il épousa le 1<sup>er</sup> septembre 1493 et qui lui donna sept enfants.

(4) Mort de la peste au château de Fontignano, entre Castel della Pieve et Pérouse, en 1523, entre les mois de février et de mars.

de Français, d'Espagnols et d'autres étrangers accoururent pour l'apprendre. On fit grand commerce des tableaux de Pietro, que l'on envoya au loin, jusqu'au moment où parut la manière de Michel-Ange, qui ouvrit aux art la véritable voie.

## Vittore SCARPACCIA

### et autres Peintres vénitiens et lombards

Dans l'espace de plusieurs années, parurent dans la marche trévisane et en Lombardie, Stefano de Vérone, Vittore Scarpaccia, et beaucoup d'autres dont nous mentionnerons quelques-uns ici.

Stefano (1) de Vérone fut, dans son temps, un peintre plus que distingué ; quand Donatello travaillait à Padoue, étant allé une fois à Vérone, il resta émerveillé des œuvres de Stefano, affirmant que les peintures que celui-ci avait faites à fresque étaient les meilleures qu'on eût encore faites dans cette partie de l'Italie. Ses premières œuvres (2) furent, à Sant' Antonio de Vérone, à l'extrémité gauche du transept et sous l'archivolte, une Vierge tenant l'Enfant Jésus entre saint Jacques et saint Antoine ; à San Niccolo de la même ville, une très belle fresque de saint Nicolas. On voit encore de lui d'autres œuvres dans les rues de Vérone et à Sant' Eufemia, couvent des Augustins. Dans la même église, il entoura le tabernacle de la chapelle del Sacramento d'une troupe d'anges volants (3), dont les uns jouent de divers instruments, tandis que les autres chantent ou encensent le Saint-Sacrement. Le couronnement de ce tabernacle est formé par un Christ supporté par des Anges revêtus de longues robes blanches, qui se terminent presque en nuages, manière qui fut habituelle à Stefano dans la représentation de ses anges, à qui il fit toujours un visage gracieux et un aspect très beau. A San Fermo, église des Franciscains, il exécuta, pour l'ornement d'une Déposition de Croix, douze prophètes grands comme nature, et à leurs pieds Adam et Ève, ainsi qu'un paon qu'il avait l'habitude de peindre en guise de signature (4). Il peignit également à Mantoue, dans l'église San Domenico, à San Francesco et ailleurs, des œuvres qui existent

(1) Da Zevio, du nom d'un pays véronais. Né en 1393, mort en ...?

(2) Qui n'existent plus.

(3) Ibid.

(4) Existents encore.



encore (1) On prétend qu'avant d'aller à Florence, il fut élève de Maestro Liberale de Vérone, mais cela a peu d'importance, car tout ce qu'il sut de bon lui fut enseigné à Florence par Agnolo Gaddi.

Un autre peintre de la même ville de Vérone, Aldighieri da Zevio (2), fut intimement lié avec les seigneurs della Scala. Il peignit, entre autres choses, la grande salle de leur palais, aujourd'hui habité par le podestat, et y représenta la guerre de Jérusalem, telle qu'elle est décrite par Josèphe. Il y montra beaucoup d'esprit et de jugement, et entoura la salle d'un ornement surmonté par une série de médaillons représentant, à ce qu'on dit, les seigneurs della Scala et les hommes fameux de ce temps, entre autres Messer Francesco Petrarca (3).

Jacopo Avanzi, peintre bolonais, travailla, en concurrence d'Aldighieri, dans cette salle. Au-dessous de la guerre de Jérusalem, il fit à fresque deux Triomphes, d'une telle beauté qu'ils étaient, au dire de Girolamo Campagnuola, un objet d'admiration pour Mantegna. Il peignit, également à Padoue, dans la chapelle San Giorgio (4) qui est à côté du temple de Sant' Antonio et à Bologne, dans l'église della Mezzarata (5).

A la même époque, Jacobello de Flore (6), bien qu'il suivît les errements de la manière grecque, fut en haut crédit à Venise. Parmi les nombreux ouvrages qu'il laissa dans cette ville (7), on remarque le tableau qui orne l'autel de San Domenico, dans l'église des religieuses del Corpus Domini (8).

Son rival, Giromin Mozzone (9), peignit quantité d'œuvres à Venise et dans diverses villes de la Lombardie. Mais, comme il conserva la vieille manière et fit toutes ses figures raides, posées sur la pointe des pieds, nous ne dirons rien de lui, sinon qu'il y a de sa main, sur l'autel dell' Assunzione, dans l'église de Santa Lena (10), un tableau avec beaucoup de saints.

Guariero (11), peintre padouan, lui fut infiniment supérieur. Il

(1) N'existent plus.

(2) Né vers 1330, mort avant 1400.

(3) Ces peintures n'existent plus.

(4) Une partie de ces fresques existe encore ; identification difficile.

(5) Ibid.

(6) Travailla de 1400 à 1439 ; on a son testament du 2 septembre 1439.

(7) Plusieurs œuvres à l'Académie et au Musée Correr.

(8) Cette église n'existe plus ; le tableau est perdu.

(9) De son vrai nom Giacomo Moroceni.

(10) Église supprimée ; le tableau est à l'Académie, signé, daté 1441.

(11) Guariento ; florissait vers 1360, mort avant 1378.



peignit, entre autres choses, la grande chapelle degli Eremitani (1), une autre chapelle dans le premier cloître du même couvent, une troisième chapelle dans la maison d'Urbano Perfetto (2), et la salle des Empereurs romains, où les écoliers vont danser pendant le carnaval (3). Il exécuta aussi à fresque, dans la chapelle du Podestat, différents sujets de l'Ancien Testament (4).

Giusto (5), également de Padoue, représenta, dans la chapelle de San Gio. Battista, hors de l'église de l'évêché, non seulement des sujets de l'Ancien et du Nouveau Testament, mais encore les Révélations de l'Apocalypse de saint Jean l'évangéliste (6). Au-dessus, il distribua avec art, dans un paradis, des chœurs d'anges et des ornements variés. A Sant' Antonio, il peignit à fresque la chapelle de saint Luc (7), et, dans une chapelle degli Eremitani, les Arts libéraux, ensuite les Vertus et les Vices, les hommes qui se sont rendus célèbres par leurs vertus, et ceux qui, pour leurs vices, ont été précipités dans les profondeurs de l'enfer (8).

Dans le même temps travailla encore à Padoue Stefano (9), peintre ferrarais, qui, à Sant' Antonio, orna de diverses peintures la chapelle et l'*arca* où est renfermé le corps de saint Antoine (10), ainsi que la madone connue sous le nom de *del Pilastro* (11). A la même époque fut très estimé Vincenzio (12), peintre de Brescia, ainsi que le raconte Filarète, de même que Girolamo Campagnuola, peintre padouan et disciple du Squarcione. Giulio, fils de Girolamo, peignit, enlumina et grava sur cuivre quantité de beaux ouvrages, à Padoue et ailleurs.

Dans la même ville de Padoue, il y a beaucoup d'œuvres de Niccolo Moreto (13), qui vécut 80 ans et exerça continuellement son art, ainsi que d'autres peintres qui dépendent de Gentile et de Giovanni Bellini.

(1) Ces fresques existent encore et représentent des planètes. Ses autres peintures n'existent plus.

(2) Urbano Prefetto ; ce n'est pas un nom propre.

(3) Actuellement bibliothèque de la ville.

(4) Remplacés par des peintures du Titien.

(5) De Menabuoi, mort vers 1397.

(6) Existent encore, attribuées aussi à Altichieri.

(7) Existe encore.

(8) Peintures détruites.

(9) Falzagalloni.

(10) Peintures détruites.

(11) Existe encore.

(12) Foppa, à Milan en 1457, mort en 1492.

(13) Probablement Giovanni Mireto, mentionné en 1423 et en 1441.

Mais Vittore Scarpaccia (1) fut véritablement le premier qui, parmi tous ces peintres, fit des œuvres d'importance. Ses premières furent dans la Scuola di Sant'Orsola, où il peignit sur toile la majeure partie des histoires qui y sont et qui représentent la vie et la mort de cette sainte (2). Il sut si bien se tirer des difficultés de ces œuvres, qu'il exécuta avec un grand soin, qu'il en retira la réputation d'un maître consommé, ce qui fut cause, dit-on, que la nation milanaise lui fit faire un tableau à détrempe (3) destiné à la chapelle de sant' Ambrogio, qu'elle possédait dans l'église des Mineurs. Dans l'église Sant' Antonio, à l'autel du Christ ressuscité, où il peignit son Apparition à la Madeleine et aux Maries (4), il fit un paysage en perspective, dont les lointains furent d'une manière admirable. Dans une autre chapelle, il peignit l'histoire des Martyrs, c'est-à-dire quand ils furent crucifiés (5). Ce tableau renferme plus de trois cents figures grandes et petites, et, en outre, des chevaux, des arbres, un ciel ouvert, différentes figures nues, habillées, des raccourcis et une quantité d'autres choses, en sorte que l'on voit bien qu'il dut l'exécuter avec une peine extraordinaire. Dans l'église San Giobbe in Canareio, à l'autel de la Madone, il la figura quand elle présente l'Enfant Jésus à Siméon (6). La Vierge est debout et Siméon, revêtu d'une chape, se tient entre deux ministres vêtus en cardinaux. Derrière la Vierge sont deux femmes, dont une tient deux colombes. Le bas de ce tableau est occupé par trois enfants : le premier joue du luth, le second du serpent et le troisième de la viole ; le coloris de tout ce tableau est charmant et

(1) La vie de Carpaccio, sur laquelle on ne possédait jusqu'à présent que peu de renseignements, a été éclaircie par les recherches de MM. G. Ludwig et P. Molmenti. Voir leur ouvrage : Vittore Carpaccio : la vita et le opere, in-4, Milano, Hoepli 1906.

Il naquit vers 1455. Sa famille, les Scarpazza, habitait Venise depuis longtemps, et il naquit vraisemblablement dans cette ville. En 1472, il est d'âge à hériter d'un de ses oncles. Il dut mourir, entre la fin de 1523, où il est payé d'une Nativité, et le milieu de 1526 : à cette date le peintre Pietro Carpaccio se dit fils de *fu Vettore*.

Œuvres non mentionnées par Vasari :

Peintures de Saint-Georges des Esclavons, 1502-1511. — Vierge de San Vitale, signée, datée 1514. — Pinacothèque. Rencontre de Joachim et de sainte Anne, signée, datée 1515. — Palais ducal. Lion de saint Marc, signé et daté 1516. — Musée Correr. Deux femmes au balcon, signé et non daté. — Autres tableaux à Paris, Berlin, Stuttgart, Milan, Londres, Capo d'Istria, dont la famille était peut-être originaire.

(2) Neuf toiles à l'Académie de Venise, signées, quelques-unes datées 1493, 1495.

(3) Un Couronnement de la Vierge, en place, œuvre d'un Vivarino et de Marco Basaiti.

(4) Peinture perdue.

(5) A l'Académie, signé V. CARPATIUS. MDXV.

(6) A l'Académie, signé VICTOR CARPATHIVS. M D X.

frais. En vérité, Vittore fut un maître très habile et soigneux ; quantité de tableaux, de portraits qui sont de sa main, à Venise, sont très estimés et regardés comme des œuvres excellentes de cette époque.

Il enseigna son art à ses deux frères qui l'imitèrent parfaitement ; l'un s'appelait Lazzaro, l'autre Sebastiano (1). De leurs mains, on voit, dans l'église des religieuses del Corpus Domini, à l'autel de la Vierge, un tableau où elle est assise entre sainte Catherine et sainte Marthe, avec d'autres saintes et une belle perspective de bâtiments (2).

Un autre peintre distingué de cette époque fut Vincenzio Catena (3), qui s'appliqua plus au portrait d'après nature qu'à toute autre peinture. On en voit de sa main plusieurs qui sont merveilleux (4), entre autres celui d'un Allemand, Fugger, personnage considérable et honoré qui habitait alors, à Venise, le Fondaco de' Tedeschi.

Giovan Batista (5) da Conegliano, élève de Giovan Bellini, fit aussi beaucoup d'ouvrages à Venise. De sa main il y a, au Corpus Domini, à l'autel de Saint Pierre martyr, un tableau (6) représentant ce saint, saint Nicolas et saint Benoît avec un paysage en perspective, un ange accordant une cithare et quantité de petites figures plus que distinguées. Si cet artiste ne fût pas mort prématurément, il est à croire qu'il aurait égalé son maître.

Un peintre qui n'eut pas une petite réputation et qui vécut à la même époque, fut Marco Basarini (7), né de parents grecs. Il peignit à Venise, dans l'église San Francesco della Vigna, un tableau représentant une Déposition de Croix (8), et, dans l'église Sant' Job, le Christ au jardin des Oliviers, les Apôtres dormant, saint François, saint Dominique et deux autres saints (9). Ce qui fut le plus loué, est le paysage et quantité de petites figures qui ont beaucoup de grâce. Dans la même église, Marco peignit encore saint Bernardin sur un rocher avec d'autres saints (10). Un grand tableau, dans l'église de la Chartreuse de Venise, représente le Christ entre Pierre, André et le

(1) Ces deux noms ne désignent qu'une seule personne, Lazzaro Bastiano, maître de Carpaccio, cité dès le 5 avril 1449.

(2) Peinture perdue.

(3) Mort en 1531.

(4) A Venise, Vienne et Berlin.

(5) Cima. Il a des tableaux datés entre 1489 et 1508.

(6) Actuellement à Milan, au Musée de Brera.

(7) Basaiti, né dans le Frioul ; dernière mention en 1530.

(8) En place.

(9) A l'Académie, signé MARCVS BASITVS, MDX.

(10) Peinture perdue.

filis de Zébédée, sur la mer de Tibériade (1). Il y introduisit un bras de mer, une montagne, une partie d'une ville et une multitude de figures en petite proportion.

Bartolommeo Vivarino da Murano (2) se comporta également très bien dans les œuvres qu'il exécuta, comme on peut le voir, entre autres dans le tableau de l'autel saint Louis, à San Giovanni e Paolo (3). Il y représenta saint Louis assis, couvert d'une chape, entouré de plusieurs saints.

Giovanni Mansueti (4), qui imita la manière de Gentile Bellini, exécuta aussi ses peintures avec soin, et se plut à reproduire la nature, les figures et les lointains. Dans la Scuola di San Marco, il fit plusieurs tableaux (5) représentant des épisodes de la vie de saint Marc, ornés de divers personnages, avec une grande variété de têtes, de figure et de costumes.

Après lui, Vittore Bellini (6) travailla dans le même endroit et peignit un saint Marc lié (7), avec des édifices mis en perspective et quantité de figures où il imita ses prédécesseurs.

Bartolommeo Montagna (8) fut ensuite un peintre peu ordinaire. Il habita toujours Venise et y laissa beaucoup de peintures. A Padoue, il fit un tableau qui est dans l'église de Santa Maria d'Artone (9).

Benedetto Diana (10) ne fut pas moins célèbre que tous les maîtres dont nous venons de parler, comme le témoignent le saint Jean et les deux autres saints tenant chacun un livre (11), que l'on voit, à Venise, sur l'autel de San Giovanni, dans l'église de San Francesco della Vigna.

Giovanni Buonconsigli (12) fut aussi considéré comme un bon maître. A San Giovanni e Paolo, il représenta, sur l'autel dédié à saint Thomas d'Aquin, ce saint entouré de plusieurs à qui il lit la sainte Écriture (13). Il y fit une perspective d'édifices que l'on ne peut que louer.

(1) A l'Académie, signé : MDX. M. BAXIT.

(2) Œuvres de 1450 à 1499.

(3) Il en reste en place des fragments importants, signés : BARTHOLOMEVS VIVARINVS DE MVRIANO PINXIT MCCCCLXXIII.

(4) Mentionné, fin du xv<sup>e</sup> siècle.

(5) Actuellement à l'Académie, signés : IOANNIS DE MANSVETIS.

(6) Belliniano ; œuvres de 1508 à 1526.

(7) A l'Académie de Vienne, signé : MDXXVI VICTOR BELLINIANVS.

(8) Né à Orzi Novi, pays brescian, vers 1450, mort en 1523.

(9) Peinture perdue.

(10) Né à Venise vers 1450, mort après 1500.

(11) Peinture perdue.

(12) De Vicence, di Il Marescalco, mentionné de 1497 à 1530.

(13) Peinture perdue.

Simone Bianco, sculpteur florentin, et Tullio Lombardo, graveur d'un grand talent, passèrent également toute leur vie à Venise.

En Lombardie se rendirent encore célèbres les sculpteurs Bartolomeo Clemento da Reggio et Agostino Busto (1) ; les graveurs Jacopo Davanzo, de Milan, Gasparo et Girolamo Misceroni. A Brescia, Vincenzo Verchio (2) fut très habile dans la fresque et acquit par ses belles œuvres une grande réputation dans sa patrie. Nous en dirons autant de Girolamo Romanino (3), excellent dessinateur, ainsi que le démontrent les ouvrages qu'il exécuta à Brescia et dans les environs.

Alessandro Moreto (4) égala et même surpassa ces artistes. Son coloris est très délicat et il eut toujours un soin extrême, comme le prouvent ses œuvres.

Revenant à Vérone, cité dans laquelle ont fleuri et fleurissent plus que jamais d'excellents artistes, nous trouvons Francesco Bonsignori (5), Francesco Caroto (6) et Maestro Zeno qui fit, à Rimini, trois tableaux, très soignés, dont l'un est à San Marino.

Celui qui, plus que tous les autres, a fait d'admirables portraits d'après nature, est le Moro de Vérone, que d'autres appellent Francesco Turbido (7). On voit de lui aujourd'hui, à Venise, chez Mon-signor de' Martini, le portrait d'un gentilhomme de Cà Badovaro, sous la figure d'un berger, qui paraît vivant. Pareillement, Batista d'Angelo, son gendre, est plutôt au-dessus qu'à côté de son maître par la grâce de son coloris et la correction de son dessin. Mais comme mon intention n'est pas de parler à présent des vivants, il me suffit d'avoir mentionné ici quelques artistes, sur la vie et les œuvres desquels je n'ai pu obtenir de renseignements minutieux. Au moins que leur talent et leur mérite aient de moi le peu que j'ai pu leur donner, bien que j'eusse voulu faire davantage.

(1) Dit Bambaja, 1480-1548 ; auteur du tombeau de Gaston de Foix, au musée de Brera.

(2) Civerchio de Crema.

(3) Rumani da Brescia, disciple de Giorgione.

(4) 1498-1555

(5) Né en 1455, mort en.....

(6) 1470-1546.

(7) Mort après 1546.



## Luca **SIGNORELLI** da **CORTONA**

*Peintre, né vers 1441, mort en 1523*

Luca Signorelli (1), peintre excellent, fut dans son temps, plus estimé en Italie, et ses œuvres eurent plus de réputation qu'il en arriva à tout autre peintre dans n'importe quel temps, parce que, dans ses ouvrages de peinture, il montra la manière de faire les nus et enseigna, qu'avec de l'art et de l'application on peut les faire paraître vraiment vivants. Disciple de Pietro de Borgo a San Sepolcro, par qui il fut dressé, il s'efforça, dans sa jeunesse, d'imiter son maître, voire de le surpasser (2). Pendant qu'ils travaillèrent ensemble à Arezzo, Luca, étant chez son oncle, Lazzaro Vasari, imita si bien la manière de Pietro qu'on ne pouvait pour ainsi dire pas distinguer l'une de l'autre.

Ses premières œuvres furent à San Lorenzo d'Arezzo, où il peignit à fresque, l'an 1472, la chapelle de Santa Barbara, et, pour les Compagnies de Santa Caterina et de Santa Trinità, sur toile peinte à l'huile, les bannières que l'on porte dans les processions (3), bien que cette dernière œuvre paraisse être plutôt de la main de Pietro. A Sant'Agostino, dans la même ville, il peignit le tableau de saint Nicolas de Tolentino (4) avec de petits sujets très beaux, et dans la chapelle del Sacramento, deux anges à fresque (5). Dans l'église de San Francesco, il fit, pour Messer Francesco (6), docteur en lois, le tableau (7) de la chapelle degli Accolti, où il le représenta, ainsi que des femmes de sa famille. Dans cette œuvre, il y a un saint Michel qui pèse les âmes et qui est admirable; on reconnaît par lui et, en somme, par toute l'œuvre, le savoir de Luca en ce qui concerne l'éclat des armes et les reflets de lumière. Il lui mit en main une paire de balances, dans lesquelles des figures nues, montant ou descendant, offrent de très beaux raccourcis. Entre autres choses ingénieuses que renferme cette peinture, il y a une figure nue, très bien transformée en un diable, à laquelle un lézard lèche le sang d'une blessure. Il y a, en outre, une

(1) Né à Cortona, fils de Egidio di Luca di Ventura Signorelli et d'une sœur de Lazzaro Vasari, arrière-grand-père de l'auteur.

(2) La première mention qui soit faite de Luca est de 1470; il peint le buffet d'orgues de San Francesco à Cortona.

(3) Ces peintures n'existent plus.

(4) Peinture perdue.

(5) Fresque détruite.

(6) Mort à Sienne en 1488.

(7) Peinture perdue.



Vierge tenant son Fils, saint Étienne, saint Laurent et sainte Catherine, plus deux anges jouant du luth et du rebec. Toutes ces figures sont vêtues et ornées, au point que c'est une merveille à voir. Mais ce qu'il y a de plus miraculeux, c'est la prédelle pleine de petites figures et représentant des faits de la vie de sainte Catherine.

A Pérouse, il fit de nombreux ouvrages ; entre autres, dans le Dôme, pour Messer Jacopo Vannucci de Cortona, évêque de la ville, un tableau représentant la Vierge entre San Onofrio, San Ercolano, saint Jean-Baptiste et saint Étienne et un ange qui accorde un luth (1). A Volterra, il peignit à fresque, dans l'église San Francesco, sur l'autel d'une confrérie, la Circoncision de Notre-Seigneur (2), que l'on admire beaucoup, bien que l'Enfant Jésus, ayant souffert de l'humidité, ait été refait par le Sodoma, beaucoup moins beau qu'il était. En vérité, il vaudrait mieux, une fois pour toutes, garder les œuvres des hommes excellents plutôt à demi-ruinées que de les faire retoucher par ceux qui s'y entendent le moins. A Sant'Agostino de la même ville, il fit un tableau à détrempe (3) dont la prédelle est remplie de petites histoires de la Passion du Christ. A Monte a Santa Maria, il laissa un tableau du Christ mort (4) ; à Citta di Castello, dans l'église San Francesco, une Nativité du Christ (5), et à San Domenico, sur un autre tableau, un saint Sébastien (6). A Santa Margherita de Cortona, église des frères del Zoccolo, un autre Christ mort (7), une de ses meilleures œuvres ; et dans l'église del Gesù de la même ville, trois tableaux dont l'un merveilleux, placé sur le maître-autel, représente le Sauveur communiant avec les Apôtres et Judas mettant l'hostie dans son escarcelle (8). Dans l'église paroissiale, appelée aujourd'hui l'Évêché, il peignit à fresque quelques prophètes, grands comme nature, dans la chapelle del Sacramento, et autour du tabernacle, plusieurs anges qui ouvrent un pavillon ; sur les côtés, on voit un saint Jérôme et un saint Thomas d'Aquin (9). Sur le maître-autel de la même église,

(1) En place ; daté 1484.

(2) Ce n'est pas une fresque, mais un tableau ; actuellement à la Galerie nationale de Londres.

(3) Une Adoration des Mages, de 1482, au Louvre.

(4) Peinture perdue. Commandé par la Seigneurie de cette ville.

(5) Peinture perdue ; elle était datée 1496.

(6) Actuellement à la Pinacothèque communale, 1498.

(7) Dans le Dôme, signé : LVCAS AEGIDII SIGNORELLI CORTONENSIS MDII.

(8) Ibid., signé : LVCAS SIGNORELLIVS CORTHONENSIS PINGEBAT. MDXII. Les deux autres tableaux sont en place ; ils représentent l'Adoration des Bergers et l'Assomption de la Vierge.

(9) Fresque détruite.

il fit sur un tableau une très belle Assomption (1), et il dessina les peintures de l'œil-de-bœuf principal qui furent exécutées par Stagio Sassoli d'Arezzo. A Castiglione Aretino (2), il fit, au-dessus de la chapelle del Sacramento, un Christ mort avec les Maries (3), et à San Francesco de Lucignano, il décora les volets d'une armoire (4) où l'on conserve un arbre de corail surmonté d'un croix (5). Dans la chapelle de saint Christophe, à Sant Agostino de Sienne, il peignit un tableau dans lequel des saints entourent un saint Christophe en relief (6).

De Sienne, étant allé à Florence pour voir les œuvres des anciens maître et de ceux qui vivaient alors, il peignit, pour Laurent de Médicis sur une toile, quelques dieux nus qui furent très loués (7), ainsi qu'un tableau de la Vierge (8), avec deux petits prophètes en terre verte, qui est aujourd'hui à Castello, villa du duc de Cosme. Il donna ces deux œuvres à Laurent qui ne voulut jamais être vaincu par qui que ce fut en magnificence et en libéralité. Il peignit encore le tableau rond de la Vierge (9), très beau, qui est dans l'audience des capitaines di Parte Gueifa. A Chiusuri du pays siennois, couvent principal des moines de Monte Oliveto, il peignit, sur un côté du cloître, onze histoires (10) relatant la vie et les actions de saint Benoît. De Cortona, il envoya de ses œuvres à Montepulciano à Foiano où l'on voit de sa main le tableau du maître-autel de l'église paroissiale (11), et dans d'autres endroits du Valdichiana.

Il acheva, dans la cathédrale d'Orvieto, la chapelle commencée autrefois par Fra Giovanni da Fiesole (12). Il y représenta toutes les histoires de la Fin du Monde avec une invention originale et capricieuse. On y voit des anges, des démons, des tremblements de terre, des feux, des miracles de l'Antechrist et autres choses semblables,

(1) Cette Assomption est actuellement Casa Tommasi, à Cortona.

(2) Appelé actuellement Castiglione Fiorentino.

(3) Cette fresque existe encore, en mauvais état.

(4) N'existent plus ; couvent supprimé en 1811.

(5) L'arbre existe encore ; fait de 1350 à 1471 par Gabriello d'Antonio da Sierra, orfèvre.

(6) Au Musée de Berlin, 1498.

(7) L'École de Pan, au Musée de Berlin, signé : LVCAS CORTONEN.

(8) Aux Offices.

(9) Aux Offices.

(10) Non pas onze, mais dix fresques, qui existent encore, 1497-1498.

(11) Un Couronnement de la Vierge, en place, 1523.

(12) Chapelle San Brizio ; ces fresques existent encore. Le contrat pour les peintures de la voûte est du 5 avril 1499 ; pour celles des parois, du 27 avril 1500.

outre des nus, des raccourcis et quantité de belles figures, rendant ainsi la terreur qui règnera dans ce dernier et terrible jour. Il éveilla l'esprit de ceux qui sont venus après lui et qui ont pu trouver vaincues les difficultés de cette manière. Aussi je ne m'étonne point que Michel-Ange ait toujours vivement loué les œuvres de Luca, et qu'il ait pris quelques-unes de ses inventions qu'il a introduites dans son divin Jugement dernier de la chapelle Sixtine. Luca se représenta lui-même, ainsi que plusieurs de ses amis dans cette fresque.

A Santa Maria di Loreto, il peignit à fresque, dans la sacristie, les quatre Évangélistes, les quatre Docteurs et d'autres saints qui sont très beaux (1). Il fut libéralement récompensé de ce travail par le pape Sixte.

On raconte qu'un des fils, qu'il aimait beaucoup et qui était très beau de son visage et de toute sa personne, ayant été tué à Cortona (2), Luca, plongé dans sa douleur, fit dépouiller le cadavre et le peignit avec une grande force de caractère, sans se plaindre ni jeter une larme pour voir toujours peint de ses mains ce que la nature lui avait donné et que la fortune ennemie lui enlevait. Appelé ensuite, par le pape Sixte (3) à peindre dans la chapelle du palais papal, concurremment avec d'autres peintres, il fit deux histoires qui sont comptées parmi les meilleures. L'une est le Testament de Moïse au peuple hébreux en vue de la terre promise et l'autre la mort de Moïse.

Finalement, ayant produit des œuvres pour ainsi dire pour tous les princes d'Italie et étant déjà vieux, il revint à Cortona où, dans ses dernières années, il peignit encore, plus par amusement que pour autre chose, en homme qui, habitué à travailler, ne pouvait ni ne savait rester oisif. Il fit donc dans sa vieillesse, deux tableaux : l'un (4) pour les religieuses de Santa Margherita d'Arezzo et l'autre (5) pour la Compagnie de San Girolamo. Partie du prix de ce dernier tableau fut payée par Messer Niccolo Gamurrini, docteur en lois et auditeur de Roçe, qui y est représenté agenouillé et recommandé par saint Nicolas à la Vierge près de laquelle on voit san Donato, saint Etienne, saint Jérôme nu, David chantant sur un psalterion; il y a encore deux Prophètes qui s'entretiennent de la Conception, comme semblent l'indiquer les brefs qu'ils tiennent dans leurs mains. Ce tableau fut porté

(1) Ces fresques n'existent plus.

(2) Luca perdit un fils en 1502 et un autre en 1506.

(3) Vers 1482-1483; ces deux fresques existent encore.

(4) Tableau inconnu.

(5) Commandé le 19 septembre 1519 pour 100 florins larges; actuellement à la Pinacothèque d'Arezzo.

de Cortona à Arezzo sur les épaules des hommes de la Compagnie de San Girolamo, et Luca, malgré sa vieillesse, voulut l'accompagner, tant pour le mettre lui-même en place que pour revoir ses amis et ses parents. Comme il logea dans la maison des Vasari, où j'étais petit enfant de huit ans, je me souviens que ce bon vieux, courtois et de bonne mine, ayant entendu du maître qui m'apprenait les premières lettres que je ne m'occupais à l'école qu'à faire des figures, je me souviens, dis-je, qu'il se retourna vers Antonio, mon père, et lui dit : « Antonio, puisque Giorgino ne dégénère pas, faites-lui apprendre à dessiner de toute façon, puisque, tout en étudiant les lettres, il apprendra le dessin qui ne peut que lui être utile et plaisant, et lui faire honneur comme à tout homme bien élevé. » Puis, se retournant vers moi, qui étais debout devant lui, il dit : « Travaille, petit cousin. » Il dit encore de moi beaucoup d'autres choses que je passe sous silence, parce que je reconnais être loin d'avoir confirmé la bonne opinion qu'avait de moi ce bon vieillard. Le tableau mis en place, il retourna à Cortona, accompagné une grande partie de la route par une foule de citoyens, de parents et d'amis, ainsi que le méritait le grand talent de cet homme qui vécut toujours plus en seigneur et en gentilhomme qu'en peintre.

A cette époque, Silvio Passerini, cardinal de Cortona (1), résolut d'orner de peintures un palais qu'il avait fait construire, à un demi-mille hors des murs de la ville, par Benedetto Caporali (2), peintre pérugin, qui, peu de temps auparavant, avait commenté Vitruve (3). Benedetto couvrit de fresques (4) tout ce palais avec l'aide de plusieurs élèves, entre autres Tommaso et Masso Papacello di Cortona (5). Le cardinal ayant voulu aussi avoir quelque chose de la main de Signorelli, celui-ci, bien que vieux et gêné par la paralysie, peignit à fresque un Baptême du Christ (6), sur la façade de l'autel de la chapelle dans le Palais Passerini, mais il ne put le terminer, car il mourut pendant le travail à l'âge de 82 ans (7).

Luca fut un homme de mœurs excellentes, sincère, aimable avec ses amis, d'une conversation douce et plaisante avec tout le monde et

(1) Mort en 1529.

(2) Gio. Bastita Caporali, né vers 1476, mort vers 1560.

(3) Livre publié en 1536.

(4) Ces fresques existent encore.

(5) Ces deux noms désignent la même personne.

(6) Existe encore.

(7) Mort en décembre 1523. Le 13 octobre 1523, il avait fait son testament *copore languens*.

surtout d'une grande courtoisie envers tous ceux qui lui demandèrent son appui ; il fut très complaisant dans l'enseignement de ses élèves. Il vécut splendidement et se plaisait à être bien vêtu. Pour ses bonnes qualités, il fut toujours en grande vénération dans sa patrie (1) et au dehors. Aussi, avec la fin de sa vie, qui arriva en 1521, nous terminerons cette deuxième partie de notre livre, nous arrêtant à Luca comme à un artiste qui, avec la science du dessin et particulièrement des nus, la grâce de l'invention et la judicieuse entente de ses histoires, ouvrit la voie de la perfection à la plupart des peintres dont nous allons maintenant nous occuper.

---

(1) Il fut fréquemment prieur et membre du Conseil général de Cortona.





TROISIÈME PARTIE



# DISCOURS PRÉLIMINAIRE

## de la troisième Partie

---

VRAIMENT les arts de l'architecture, de la peinture et de la sculpture s'accrurent considérablement du fait des excellents maîtres dont nous avons parlé jusqu'ici dans la deuxième partie de ces Vies, et qui ajoutèrent aux matériaux amassés par les premiers, la règle, l'ordre, la mesure, le dessin et la manière, sinon parfaitement en tout, du moins en s'approchant de la vérité, en sorte que les artistes de la troisième époque, dont nous parlerons maintenant, purent, grâce à ce flambeau, se hausser et s'élever à la suprême perfection que reflètent les œuvres modernes du plus haut prix et les plus renommées.

Mais pour qu'on reconnaisse encore plus clairement la qualité des améliorations qu'ont provoquées les artistes précités, il ne sera certes pas hors de propos d'énoncer en peu de paroles les cinq adjonctions que j'ai distinguées plus haut, et de rechercher succinctement d'où est provenu ce vrai bien qui rend le siècle moderne si glorieux, et le fait surpasser le siècle antique.

En architecture, la règle fut donc le mode de mesurer les ruines antiques, et de suivre le plan des édifices antiques dans les œuvres modernes. L'ordre consista à distinguer un genre de l'autre, en sorte qu'il y eut concordance entre le corps et ses membres, et que l'on ne confondit plus entre eux le dorique, l'ionique, le corinthien et le toscan. La mesure devenue universelle, tant en architecture qu'en sculpture, permit de faire les corps des figures droits et réguliers, avec les membres en concordance; pareille chose arriva en peinture. Le dessin consista dans la plus belle imitation de la nature, dans toutes les figures aussi bien sculptées que peintes; cette qualité provient de

l'habileté de main et du jugement qui rapportent sur une surface plane tout ce que voit l'œil, et le dessinent soit sur une feuille, un panneau, ou tout autre plan, justement et à point ; la sculpture en fait autant en relief. La manière arriva ensuite à être la plus parfaite, par suite de la fréquente reproduction des choses les plus belles, et prenant de beaux exemples de mains, de têtes, de corps ou de jambes, de les juxtaposer et de faire la plus belle figure possible, en la composant de toutes ces beautés, enfin de mettre en usage cette composition pour toutes les figures à exécuter ; voilà ce que l'on appelle une belle manière (1).

Tout cela n'avait pas été fait par Giotto, ni par les artistes primitifs, bien qu'ils eussent découvert les principes de toutes ces difficultés, et qu'ils s'en fussent occupés sommairement, par exemple, pour le dessin qui était plus vrai qu'auparavant, et plus conforme à la nature, pour l'union des couleurs et la composition des figures dans les sujets, ainsi que beaucoup d'autres choses, dont on a suffisamment parlé. Quoique les artistes de la deuxième époque eussent perfectionné grandement ces arts en leur apportant toutes les choses que nous avons énoncées ci-dessus, elles n'étaient pourtant pas si réussies que l'on pût finalement par elles atteindre à l'entière perfection, parce qu'il manquait encore à la règle une certaine facilité d'en sortir, qui fût restreinte par la règle, mais qui pût exister sans provoquer de confusion et sans altérer l'ordre (2). Celui-ci demandait une invention abondante de tous les objets, une certaine beauté continue dans la moindre chose, qui rendit manifeste cet ordre avec plus d'ornement. Dans la mesure manquait un jugement droit, d'après lequel les figures sans être mesurées eussent, dans la grandeur où elles étaient représentées, une grâce qui surpassât la mesure. Le dessin ne comportait pas tout le fini dont il est capable ; car, bien que les artistes fissent un bras rond et une jambe droite, on n'y voyait pas l'étude de la musculature, avec cette facilité gracieuse et douce qui apparaît dans le voir et le non-voir, et qu'on remarque dans la chair et les choses vivantes. Au contraire, on les faisait dures et étriquées, en sorte qu'elles étaient déplaisantes à voir, et d'une manière hurtée ; celle-ci manquait de charme et de l'art de faire sveltes et gracieuses toutes les figures, particulièrement celles de

(1) Toutes ces définitions manquent de clarté. La traduction littérale de ce passage, telle qu'on s'est efforcé de la faire, ne rend certainement pas l'idée de l'auteur.

(2) Ibid.

femmes et d'enfants, avec des membres construits comme ceux des hommes, mais présentant des rondeurs charnues, non pas boursouflées comme dans la réalité, mais rendues avec art par le dessin aidé du jugement. Il manquait encore la foule des beaux costumes, la variété de tant d'originalités, le charme des couleurs, l'universalité dans les édifices, le lointain et la variété dans les paysages. Bien que plusieurs artistes, comme Andrea Verrocchio. Antonio del Pollaiuolo et quantité d'autres plus modernes, eussent commencé à s'efforcer de faire leurs figures plus étudiées, et que cela fût manifeste par un meilleur dessin, avec une imitation plus conforme et plus à point des choses de la nature, néanmoins ils étaient loin du but, car leurs œuvres étaient souvent l'inverse de la vérité, quoique recevant l'approbation générale, à l'imitation des antiques ; comme cela arriva à Verrocchio quand il remit des bras et des jambes en marbre au Marsyas du palais Médicis, à Florence. Il leur manquait, en effet, le fini et l'extrême perfection dans le travail des pieds, des mains, des cheveux et de la barbe, bien que l'ensemble des membres s'accordât avec l'antique et eût une certaine concordance de justesse dans les mesures. S'ils avaient eu ces minuties de fini qui sont la perfection et la fleur de l'art, ils auraient eu de plus, dans leurs œuvres, la force et la hardiesse, et il en serait résulté le charme, la délicatesse et la grâce extrême qui leur manquèrent, d'autant plus que c'est là le dernier mot de l'art et que c'est par ces qualités qu'on y parvient dans les belles figures ou sculptées ou peintes. Ils ne pouvaient pas acquérir si vite ce fini et cet absolu qui leur manquaient, parce que l'application dessèche la manière, quand c'est par l'application soutenue que l'on veut arriver aux finis voulus. Ceux qui vinrent après eux y arrivèrent, en voyant sortir de terre certains antiques, que Pline avait cités parmi les plus célèbres, tels que le Laocoon, l'Hercule et le torse colossal du Belvédère, la Vénus, la Cléopâtre, l'Apollon, et quantité d'autres. Et tous ces marbres, les uns par leur douceur, les autres par leur rudesse, avec des membres charnus, inspirés par les plus grandes beautés du corps humain, avec certaines attitudes qui, sans être contournées, se présentent avec des mouvements de certaines parties du corps et offrent une grâce exquise, tous ces antiques, disons-nous, provoquèrent la disparition de la manière sèche, dure et coupante qui avait été instituée dans cet art, après une étude excessive, par Pietro della Francesca, Lazzaro Vasari, Alesso Baldovinetti, Andrea dal Castagno Pesello, Ercole Ferrarese, Giovan Bellini, Cosimo Rosselli, l'abbé de San Clemente, Domenico del Ghirlandajo, Sandro Botticelli, Andrea

Mantegna, Filippo et Luca Signorelli. Ceux-ci, en effet, en se surmenant, cherchaient à faire l'impossible dans l'art, avec des difficultés, particulièrement des raccourcis et des sujets déplaisants ; autant l'exécution en avait été difficile, autant ils étaient pénibles à voir. Quoique la majeure partie de ces œuvres fussent bien dessinées et sans erreurs, il leur manquait toutefois un souffle de vivacité qu'on n'y a jamais rencontré, et une union harmonieuse des couleurs qui commença à apparaître dans les œuvres du Francia de Bologne, et de Pietro Perugino. Leurs contemporains accoururent comme transportés à la vue de cette beauté nouvelle et plus vivante, et il leur parut certain que l'on ne pourrait jamais faire mieux. Mais leur erreur apparut ensuite manifeste, grâce aux œuvres de Léonard de Vinci, lequel, donnant naissance à la troisième manière, que nous voulons appeler la manière moderne, outre la hardiesse et la bravoure du dessin, outre la perfection avec laquelle il reproduisit jusqu'aux minuties les plus subtiles de la nature, exactement comme elles sont, grâce à une règle excellente, une meilleure ordonnance, une juste mesure, un dessin parfait et une grâce divine, ayant de plus une grande abondance de sujets, et une profonde connaissance de l'art, donna vraiment le souffle et le mouvement à ses figures. L'abondance de ses ressources n'était égalée que par la profondeur de son art. Vint après lui, mais à une certaine distance, Giorgione da Castel Franco, qui effuma ses peintures, et donna un mouvement extraordinaire à ses figures, par une certaine disposition d'ombres bien comprises. Fra Bartolommeo di San Marco ne donna pas moins de force, de relief, de douceur et de grâce de coloris à ses peintures, mais le charmant Raphaël d'Urbain les surpassa tous. Celui-ci, ayant étudié les travaux des maîtres anciens, et aussi ceux des modernes, prit à tous ce qu'ils avaient de meilleur, et par cette récolte enrichit l'art de la peinture de cette extrême perfection qu'offrirent anciennement les figures d'Apelles et de Zeuxis ; assurément nous dirions qu'il les a surpassés, si nous pouvions décrire ou montrer en parallèle les œuvres de ceux-ci. Ainsi la nature resta vaincue par son coloris. Chez lui l'invention était aussi facile que bien appropriée, ce que chacun peut apprécier en voyant ses œuvres. Elles sont semblables à des livres, nous montrant comme par écrit les sites et les édifices, les physionomies et les costumes, aussi bien les nôtres que ceux des nations étrangères, comme il l'a voulu. De plus il eut en don la grâce des têtes, jeunes et vieilles et de femmes, réservant la modestie aux modestes, la lascivité aux lascives ; on devine les vices de ses enfants



par leurs yeux et les jeux auxquels ils se livrent par leurs attitudes. De même ses draperies font des plis qui ne sont ni trop simples ni trop compliqués, mais toujours avec des formes qui les font paraître véritables. La même manière, mais plus douce de coloris et moins vigoureuse, fut suivie par Andrea del Sarto ; on put dire qu'il fut un maître rare, parce qu'on ne voit aucune erreur dans ses œuvres. On ne saurait exprimer la charmante vivacité qu'Antonio da Corregio fit éclater dans ses œuvres, effilant les cheveux de ses figures non avec la manière ténue de ses prédécesseurs, qui était pénible, tranchante et sèche, mais avec cette souplesse du poil véritable, et une si grande facilité, que les cheveux paraissaient séparés, dorés et plus beaux que des cheveux naturels, dont la couleur restait surpassée par son coloris. Francesco Mazolla, dit le Parmesan, en fit autant ; il surpassa quelquefois Antonio en grâce, en ornements et en belle manière, comme on le voit dans plusieurs de ses peintures pleines de figures riantes et telles que, si on les regarde attentivement, on croit y voir le battement du pouls, comme si son pinceau s'était plu à le rendre. Mais qui regardera les peintures de façades dues à Polidoro et à Maturino, remarquera que leurs figures font des gestes qui paraissent impossibles à rendre, et s'émerveillera de voir qu'ils ont pu, je ne dis pas exprimer avec la parole, ce qui est chose facile, mais avec le pinceau les grandioses inventions qu'ils ont mises en œuvre, avec tant de pratique et de dextérité, et qui représentent les exploits des Romains, comme ils durent se passer. Parmi les artistes qui ne vivent plus, combien n'y en a-t-il pas qui ont donné la vie à leurs figures avec les couleurs ? Je citerai le Rosso, Fra Sebastiano, Giulio Romano, Perrin del Vaga, pour ne parler que des disparus, parce qu'il ne convient pas de parler ici des vivants qui se font assez connaître par eux-mêmes. Mais le plus important à noter sur cet art est qu'ils l'ont rendu aujourd'hui si parfait et si facile pour celui qui possède le dessin, l'invention et le coloris, que, tandis qu'autrefois et jusqu'à nos maîtres actuels, on mettait six ans pour faire un tableau, aujourd'hui ces maîtres font six tableaux en un an (1) ; je l'affirme indubitablement, l'ayant vu maintes fois, et en ayant fait autant. L'on voit aussi bien plus d'œuvres finies et parfaites qu'en exécutèrent autrefois les maîtres de renom. Celui qui entre les vivants et les morts porte la palme, qui surpasse et obscurcit tous les autres, est le divin

(1) On peut se demander si ce fut réellement un progrès.

Michel-Ange Buonarroti ; non seulement il tient le premier rang dans un de ces arts, mais dans les trois pris à la fois. Non seulement il a surpassé et vaincu tous ceux qui avaient déjà pour ainsi dire triomphé de la nature, mais encore les plus fameux maîtres de l'antiquité qui surpassèrent la nature même, de la manière la plus éclatante et la plus incontestable. Seul au monde, Michel-Ange est au-dessus des anciens, des modernes et de la nature ; on pourrait à peine imaginer une chose si étrange et si difficile fût-elle, qu'il n'ait pas surpassée de beaucoup, par la puissance de son divin génie, et grâce à l'industrie, au dessin, à l'art, au jugement et à la grâce dont il était abondamment doué ; non seulement en peinture, et avec les couleurs (genre qui comprend toutes les formes et tous les corps, droits ou non, palpables ou impalpables, visibles ou invisibles), mais encore dans la rotondité absolue des corps, et avec la pointe de son ciseau. D'une aussi belle plante, et si riche en fruits se sont déjà étendus tant de rameaux si éclatants, que non seulement ils ont rempli le monde d'une quantité jusqu'alors inusitée des fruits les plus savoureux qui soient, mais encore ils ont donné la plus grande expression à ces trois arts si nobles, avec une perfection si grande et si merveilleuse que l'on peut bien affirmer que ses statues, quelles que soient leurs parties, sont infiniment plus belles que les antiques. Si l'on met en parallèle les têtes, les mains, les bras et les pieds pris dans les unes et dans les autres, on reconnaît dans les siennes une base plus solide, une grâce plus conforme et une perfection plus absolue avec l'exécution de certaines difficultés, si aisée dans sa manière qu'il est impossible de jamais voir mieux. On peut en dire autant de ses peintures : si par aventure on pouvait leur opposer celles des plus fameux peintres grecs et romains, les siennes resteraient plus estimées et plus honorées, autant que ses sculptures paraissent supérieures à toutes les sculptures antiques. Mais si nous admirons tant ces maîtres si fameux qui, stimulés par des récompenses si éclatantes et tant de félicité, donnèrent naissance à leurs œuvres, combien plus devons-nous célébrer et élever jusqu'aux nues ces rares génies qui ont donné des fruits si précieux, non seulement sans en recevoir de récompenses, mais encore en vivant dans la plus misérable pauvreté ! Croyons donc et affirmons que si, dans notre siècle, ils avaient reçu leur juste récompense, ils auraient fait, sans aucun doute, des choses plus grandes et meilleures que n'en firent jamais les anciens. Mais, quand il faut lutter plus contre la faim que contre la renommée, le génie malheureux reste effacé et ne se fait pas connaître (par la faute et à la grande honte de ceux qui pourraient l'ai-

der et qui n'en ont souci) ! Restons-en là sur ce sujet, car il est temps désormais de revenir aux Vies, et de traiter distinctement de tous ceux qui ont produit des œuvres renommées dans cette troisième manière ; elle prit naissance avec Léonard de Vinci, par lequel nous allons commencer.

---

## LISTE DES ŒUVRES DE LÉONARD CONSIDÉRÉES COMME AUTHENTIQUES

---

1 <sup>o</sup> Florence, Offices. ....		L'Annonciation (discutée).
2 <sup>o</sup> — — .....		L'Adoration des Mages, inachevée.
3 <sup>o</sup> Rome, Pinacothèque du Vatican.....		Saint Jérôme, inachevé.
4 <sup>o</sup> Milan, Santa Maria delle grazie. ....		La Cène.
5 <sup>o</sup> Bibliothèque Ambrosienne.		Portrait d'homme.
6 <sup>o</sup> — — .....		Portrait de femme.
7 <sup>o</sup> Londres. Galerie nationale.		La Vierge aux rochers, répétition de celle du Louvre.
8 <sup>o</sup> Paris, Louvre.....		L'Annonciation (discutée).
9 <sup>o</sup> — — .....		La Joconde (perdue).
10 <sup>o</sup> — — .....		Portrait présumé de Lucrezia Civelli.
11 <sup>o</sup> — — .....		La Vierge aux rochers.
12 <sup>o</sup> — — .....		La Sainte Anne.
13 <sup>o</sup> — — .....		La Saint Jean-Baptiste.
14 <sup>o</sup> — — .....		Le Bacchus (discuté).

Les plus riches collections et dessins de Léonard sont celles de Windsor, du Louvre, de l'Ambrosienne et des Offices.

---

## Léonard de VINCI

*Peintre et sculpteur florentin, né en 1452, mort en 1519*

ON voit l'influence céleste faire pleuvoir les dons les plus précieux sur certains hommes, souvent avec régularité et quelquefois d'une manière surnaturelle ; on la voit réunir sans mesure en un même être la beauté, la grâce, le talent et porter chacune de ces qualités à une telle perfection que, de quelque côté que se tourne ce privilégié, chacune de ses actions est tellement divine que, distançant tous les autres hommes, ses qualités apparaissent, ce qu'elles sont en réalité, comme accordées par Dieu et non acquises par l'industrie humaine. C'est ce que l'on a pu voir dans Léonard de Vinci, qui réunissait à une beauté physique au-dessus de tout éloge une grâce infinie dans tous ses actes ; quant à son talent, il était tel que, n'importe quelle difficulté se présentant à son esprit, il la résolvait sans effort. Chez lui, la dextérité s'alliait à une force très grande ; chez lui l'esprit et le courage avaient quelque chose de royal et de magnanime. Enfin sa réputation grandit tellement que, répandue partout de son vivant, elle s'étendit encore davantage après sa mort. Vraiment admirable et céleste fut Léonard (1), fils de Ser Piero da Vinci ; il se serait avancé très loin dans l'érudition et les principes des lettres, s'il n'avait été si variable et si changeant. Car il se mit à apprendre beaucoup de choses, et, à peine commencées, il les abandonnait. Ainsi, dans l'arithmétique, qu'il apprit en peu de mois, il fit tant d'acquit que, soulevant continuellement des doutes et des difficultés, bien souvent il embarrassait le maître qui l'enseignait. Il cultiva un peu la musique, et aussitôt se décida à apprendre à jouer de la lyre, en homme qui avait naturellement l'esprit très élevé et plein de facilité, de manière qu'il chantait divinement en improvisant et en s'accompagnant sur cet instrument. Cependant, tout en s'occupant ainsi à des choses variées, il ne cessa jamais de

(1) Fils naturel de Ser Piero da Vinci et d'une nommée Catherina, qui épousa ensuite un paysan de Vinci, petit village près d'Empoli. Ser Piero se maria quatre fois et eut neuf fils légitimes. Il mourut le 9 juillet 1504.

dessiner et de modeler, ce qui plaisait plus qu'autre chose à sa fantaisie. Ser Piero voyant cela et considérant l'élévation de cet esprit, prit un jour quelques-uns de ses dessins, les porta à Andrea del Verrocchio, son intime ami, et le pria instamment de lui dire si Léonard, s'appliquant au dessin, pourrait en tirer parti. Andrea fut stupéfait de voir ces commencements prodigieux et engagea Ser Piero à le faire étudier. Celui-ci tomba d'accord avec son fils de l'envoyer à l'atelier d'Andrea (1), ce que Léonard fit bien volontiers et non seulement il s'attacha à un art, mais à tous ceux où le dessin intervenait. Ayant un esprit si divin et merveilleux et étant très bon géomètre, il s'occupa de sculpture, faisant en terre, dans sa jeunesse, quelques têtes de femmes qui rient, et, pareillement, des têtes d'enfants qui semblent sorties de la main d'un maître. En architecture, il fit de nombreux dessins, tant en plan qu'en élévation, et il fut le premier, étant encore jeune, qui parla de se servir des eaux de l'Arno pour en faire un canal de Pise à Florence. Il fit des dessins de moulins, de foulons et de machines se mouvant par la seule force de l'eau ; mais, comme sa vocation voulait qu'il fût peintre, il s'appliqua énormément à travailler d'après nature et parfois à faire des maquettes en terre sur lesquelles il plaçait des chiffons mouillés et enduits de terre. Il s'évertuait ensuite à les copier patiemment sur des toiles de Reims très fines ou des toiles de lin préparées, en les coloriant en noir et en blanc avec la pointe du pinceau, ce qui était merveilleux à voir, de même qu'il dessina sur le papier avec tant de soin et de perfection que personne ne pouvait l'égaliser dans la finesse du rendu.

Dans cet esprit si bien doué de Dieu, il y avait une telle puissance de démonstration, d'accord avec l'intelligence et la mémoire, et ses mains savaient si bien rendre, par le dessin, le concept de ses idées, qu'il l'emportait par ses raisonnements et que ses discours confondaient l'esprit le plus hardi. Il composait continuellement des modèles et des dessins pour aplanir facilement des montagnes, les percer afin d'unir deux plaines, puis soulever, au moyen de vis, de leviers et de cabestans, des poids énormes ; il inventait également des moyens de curer un port, des pompes pour faire monter l'eau. Enfin, sa tête était en travail continu, et, de tous ces projets, il est résulté un grand nombre de dessins qui sont épars çà et là, entre les mains des artistes. Il perdit son temps jusqu'à dessiner des entrelacs de cordes (2), disposés de façon à remplir

(1) Il y était encore en 1476 Léonard est inscrit au Livre rouge des Peintres en 1472.

(2) On en voit plusieurs à la Bibliothèque Amboisienne. Ils furent gravés sur bois par Albert Durer.



un cercle : il en existe un très beau et très difficile, gravé, avec cette inscription au milieu : *Leonardus Vinci Accademia* (1).

Parmi ces modèles et dessins, il y en avait un au moyen duquel il démontra plusieurs fois à des citoyens de mérite, qui gouvernaient alors Florence, qu'il soulèverait le temple de San Giovanni et l'exhausserait sur des degrés sans le détruire. Il avait de fort bonnes raisons pour persuader que cela paraissait possible, bien que chacun, une fois qu'il était parti, reconnût en soi-même l'impossibilité d'une semblable entreprise.

Sa conversation était si agréable, qu'il attirait à lui les cœurs des gens. Ne possédant pour ainsi dire aucune fortune et peu assidu au travail, il eut toujours des domestiques, des chevaux qu'il aimait par dessus tout et toutes sortes d'animaux qu'il gouvernait avec une patience et un amour infinis. Souvent, en passant par les lieux où l'on vendait des oiseaux, il en sortait lui-même de la cage, les payait le prix demandé et les laissait s'envoler, leur rendant la liberté perdue. La nature voulut le combler de tant de faveurs qu'en toute chose où il appliqua sa pensée et son esprit il montra tant de divinité dans ses œuvres qu'il n'eut pas d'égal pour leur donner vivacité, bonté, grâce et beauté. On se rend bien compte que cette grande intelligence de l'art fut précisément cause que Léonard, qui commença beaucoup de choses, n'en finit aucune. Il lui semblait que sa main ne pourrait jamais atteindre la perfection de l'art, qu'il voyait dans ses œuvres par la pensée, d'autant plus que son imagination créait des difficultés extrêmes et des finesses merveilleuses, que ses mains, tant habiles qu'elles fussent, n'auraient jamais pu exprimer. Ses idées capricieuses le poussèrent à étudier la philosophie des choses naturelles, à rechercher la propriété des plantes et à observer le mouvement du soleil, de la lune et des astres.

Étudiant les arts du dessin, dans sa jeunesse, avec Andrea del Verrocchio, comme nous l'avons déjà dit, grâce à Ser Piero, et Andrea exécutant un tableau du Baptême du Christ (2), Léonard peignit un ange tenant des vêtements, et, bien qu'il fût très jeune, il le fit infiniment supérieur aux figures peintes par Andrea, ce qui fut cause que celui-ci ne voulut plus jamais toucher aux couleurs, désespéré de voir qu'un enfant en savait plus que lui.

On donna à faire à Léonard un carton d'après lequel on devait

(1) Lire : *Leonardi Vinci Academia*.

(2) Actuellement à l'Académie des Beaux-Arts à Florence.

exécuter en Flandre une portière tissée d'or et de soie, destinée au roi de Portugal; ce carton représentait Adam et Ève dans le paradis terrestre, au moment de leur désobéissance. Léonard dessina au pinceau, en clair-obscur rehaussé de céruse, un pré aux herbes innombrables avec quelques animaux, tels qu'en vérité on peut dire que, pour la précision et la vérité aucun esprit, fût-il divin, n'aurait pu les faire aussi ressemblants. On y voit le figuier dont les feuilles et les branches sont exécutées avec un tel amour que l'esprit a peine à penser qu'un homme puisse avoir tant de patience. Il y a également un palmier où les courbures des palmes sont rendues avec un si grand art, que, seuls, la patience et le talent de Léonard pouvaient y parvenir. L'ouvrage ne fut d'ailleurs pas exécuté et le carton est aujourd'hui à Florence, dans la maison fortunée du magnifique Ottaviano de' Medici, auquel il a été donné, il y a peu de temps, par l'oncle de Léonard (1).

On raconte que Ser Piero da Vinci, se trouvant à la campagne, fut prié familièrement par un paysan à son service de faire peindre à Florence une rondache qu'il avait faite du bois d'un figuier coupé sur sa terre; il y consentit volontiers, cet homme étant très habile à prendre des oiseaux et des poissons, et Ser Piero se servant beaucoup de lui à cet effet. Ayant donc fait porter cette rondache à Florence, sans autrement dire à Léonard d'où elle venait, il le chargea d'y peindre quelque chose. Léonard la prit un jour, et, voyant qu'elle était tordue et grossièrement travaillée, il la redressa au feu et la donna à un tourneur pour la dégrossir et la polir. Après l'avoir ensuite enduite de plâtre et arrangée à sa guise, il se mit à réfléchir au sujet qu'il pourrait y représenter et qui fût de nature à épouvanter ceux qui attaqueraient le possesseur de cette arme, à la façon de la Méduse des anciens. Dans ce but il rassembla, en une chambre où lui seul entraît, des lézards, des grillons, des serpents, des papillons, des sauterelles, des chauves-souris et autres espèces d'animaux étranges. En les mélangeant, il en tira un monstre horrible et effroyable, dont le souffle empoisonnait et remplissait l'air de flammes; sortant d'un rocher sombre et brisé, il répandait un noir venin de sa gueule ouverte; ses yeux lançaient du feu, ses narines de la fumée. Léonard souffrit beaucoup, pendant ce travail, de l'odeur que répandaient tous ces animaux morts, mais il la supporta à cause du grand amour qu'il portait à l'art. L'œuvre achevée, comme ni son père ni le paysan ne la récla-

. (1) Ce carton est perdu.

maient, Léonard avertit le paysan de la faire prendre. Ser Piero se rendit donc un matin dans la pièce occupée par son fils, et, ayant frappé à la porte, Léonard lui ouvrit en le priant d'attendre un peu ; puis, étant rentré, il plaça la rondache dans son jour, sur le chevalet, et arrangea la fenêtre de façon que la lumière tombât sur la peinture en rayons éblouissants ; enfin il fit entrer son père pour la voir. Ser Piero, au premier aspect ne s'y attendant pas, éprouva comme une commotion, ne pensant pas que ce n'était là qu'une rondache et moins encore que ce qu'il voyait fût une peinture. Il recula d'un pas, mais Léonard le retint et lui dit : « Mon père, cet ouvrage produit l'effet que j'en attendais ; prenez-le donc et emportez-le. » Ser Piero fut émerveillé et loua hautement l'étrange raisonnement de son fils. Il acheta secrètement chez un mercier une autre rondache, ornée d'un cœur percé d'une flèche, et la donna au paysan qui en conserva toute sa vie de la reconnaissance. Ensuite, il vendit secrètement la rondache de Léonard cent ducats à certains marchands qui ne tardèrent pas à la revendre trois cents au duc de Milan (1).

Léonard fit ensuite une Vierge très belle sur un tableau qui a appartenu au pape Clément VII (2). Entre autres choses qui y sont représentées, on y voit une carafe d'eau contenant quelques fleurs qui, outre la vivacité des couleurs, sont admirables par la rosée qui les recouvre, en sorte qu'elles paraissent plus naturelles que la nature même. Il dessina aussi sur une feuille de papier, pour Antonio Segni, son ami intime, un Neptune. On y voyait la mer en ébullition, le char traîné par des chevaux marins, avec des animaux fantastiques, des orques, des vents et quelques têtes de dieux marins très belles. Il lui prit fantaisie de peindre à l'huile une tête de Méduse (3) ; des serpents qui se nouent et s'entrelacent forment sa chevelure, invention la plus bizarre et la plus étrange qu'on puisse imaginer. Comme il fallait beaucoup de temps pour mener cette tête à fin, il la laissa inachevée, ainsi qu'il faisait presque toujours. On la trouve dans la précieuse collection du duc Cosme, qui possède également un ange levant un bras en l'air, qui est représenté en raccourci de l'épaule au coude et venant en avant, et tenant l'autre sur sa poitrine. Il y a lieu de remarquer que ce grand esprit, qui avait le désir de donner un grand relief aux objets qu'il représentait, cherchait à rendre, dans ses fonds, les parties

(1) La Méduse est perdue.

(2) Il en existe une copie au palais Borghèse, à Rome.

(3) C'est peut-être celle du Musée des Offices.

les plus profondes plus sombres encore que le noir, afin de donner plus d'éclat aux parties éclairées. Mais cette manière de foncer les teintes faisait qu'il ne lui restait aucune partie claire et que ses œuvres paraissent plutôt rendre des effets de nuit qu'une lumière particulière du jour. Voilà où il en arrivait en cherchant un plus grand relief pour atteindre le fini et la perfection de l'art.

Quand il voyait des têtes bizarres ou quand il rencontrait quelque homme portant la barbe ou les cheveux comme un sauvage, il se serait volontiers pris à le suivre un jour entier, et il se le mettait si bien dans la tête que, de retour à la maison, il le reproduisait comme s'il l'eût présent devant lui ; il fit ainsi de nombreuses études de têtes d'hommes ou de femmes.

Il commença un tableau de l'Adoration des Mages (1), où il y a de grandes beautés, surtout dans les têtes ; ce tableau inachevé comme ses autres œuvres, est dans la maison d'Amerigo Benci, en face de la loggia des Peruzzi.

Il arriva que, Giovan Galeazzo, duc de Milan, étant mort et Lodovico Sforza l'ayant remplacé l'an 1494, Léonard fut amené à Milan (2), précédé de son immense réputation, et présenté, pour jouer de la lyre, au duc qui appréciait beaucoup cet instrument. Il apporta une lyre qu'il avait façonnée lui-même presque entièrement en argent et ayant la forme d'un crâne de cheval, forme bizarre et nouvelle qui donnait un son plus vibrant et plus harmonieux. Aussi l'emporta-t-il sur tous les musiciens qui étaient accourus ; il se montra, en outre, le meilleur improvisateur de son temps. Le duc, séduit encore par l'admirable conversation de Léonard, s'éprit de son talent à un point inimaginable. A sa demande, celui-ci peignit un tableau d'autel représentant la Nativité du Christ (3), qui fut envoyé par le duc à l'empereur. Il fit encore à Milan, dans le couvent des dominicains, à Santa Maria delle Grazie, une Cène, œuvre merveilleuse et admirable (4) ; il donna aux têtes des Apôtres tant de noblesse et de majesté, qu'il laissa inachevée celle du Christ, ne pensant pas pouvoir lui donner cette divine beauté que doit refléter l'image du Christ (5).

(1) Commandé en mars 1481, pour 300 florins d'or, par les moines de San Donato a Scopeto. Actuellement aux Offices. Le dessin original est au Louvre.

(2) Il v était déjà en 1483.

(3) Tableau perdu.

(4) Probablement entre 1495 et 1498. Existe encore en très mauvais état. Vasari, qui l'a vue, déclare qu'elle tombait en ruine déjà de son temps.

(5) Le dessin de la tête du Christ est au Musée de Brera.



Cette œuvre, restant ainsi pour finie, est toujours tenue par les Milanais en grande vénération, et de même par les étrangers. Remarquons que Léonard imagina et réussit à rendre la curiosité des Apôtres qui veulent savoir lequel d'entre eux trahira leur maître. Tous les visages expriment l'amour, le trouble, l'indignation et aussi la douleur de ne pas comprendre l'entière pensée du Christ ; par contraste, on reconnaît l'obstination, la haine et la trahison dans la figure de Judas. La moindre chose dans cet ouvrage est rendu avec un soin incroyable jusqu'à la nappe dont le tissu est peint d'une telle manière que la réalité ne serait pas mieux. On raconte que le prieur du couvent sollicitait Léonard avec beaucoup d'importunité, pour qu'il achevât l'œuvre ; il lui paraissait étrange de voir Léonard rester parfois une demi-journée comme perdu dans la contemplation, et il aurait voulu que, pareil aux manœuvres qui piochaient dans son jardin, il n'eût jamais arrêté son pinceau. Bien plus, il alla se plaindre au duc et fit tant que celui-ci se vit forcé de faire appeler le peintre ; Lodovico s'y prit très adroitement pour le presser de terminer, lui faisant comprendre que la véritable raison était l'importunité du prieur. Léonard, connaissant la pénétration et le tact du prince, voulut discourir longuement de la question avec lui (chose qu'il n'avait jamais faite avec le prieur) ; il parla tout au long des conditions de l'art, et lui fit comprendre que parfois les esprits supérieurs, moins ils paraissent travailler et plus ils font de besogne, car ils cherchent dans leur tête les compositions, et se forment ces idées parfaites que leur main vient ensuite exprimer et rendre, d'après les conceptions de leur esprit. Il ajouta qu'il ne lui restait plus que deux têtes à faire : celle du Christ, qu'il renonçait à chercher sur terre, et dont son imagination était impuissante à concevoir la beauté et la grâce célestes, telles que devraient être celles de la divinité incarnée. La seconde tête qui manquait était celle de Judas ; elle ne l'embarrassait pas moins, car il ne pouvait se figurer un visage capable d'exprimer la bassesse de celui qui, après tant de bienfaits reçus, s'était résolu à trahir son maître et le créateur du monde. Il promit néanmoins de le chercher, mais que, s'il ne trouvait pas mieux, il ne manquerait pas de prendre pour modèle le prieur lui-même, si indiscret et si importun. Ce dernier trait fit singulièrement rire le duc, et il donna mille fois raison à l'artiste : aussi le pauvre prieur, confus, s'occupait-il de surveiller les travaux de son jardin, et laissa-t-il en repos Léonard, qui acheva avec bonheur la tête de Judas, type achevé de la trahison et de l'inhumanité. Celle du Christ resta inachevée, comme nous l'avons déjà dit. Cette peinture, unique pour la noblesse

de la composition et le fini incomparable du travail, donna l'envie au roi de France (1) de la faire transporter dans son royaume. Il chercha, par tous les moyens, des architectes qui pussent l'armer de traverses de bois et de fer, pour que le transport s'effectuât sans danger ; son désir était tel qu'il n'aurait regardé à aucune dépense. Mais la peinture tenait au mur ; sa majesté emporta son admiration et son désir, et laissa le chef-d'œuvre aux Milanais.

Tandis que Léonard travaillait à la Cène, à l'autre bout du réfectoire où se trouvait une Passion dans le style ancien (2), il y peignit les portraits du duc Lodovico et de Maximilien, son fils aîné, d'un côté ; de la duchesse Béatrice et de Francesco, son second fils, de l'autre côté. Ceux-ci furent tous deux ducs de Milan. Tous ces portraits sont merveilleux.

Dans le même temps, il proposa au duc de faire un cheval de bronze d'une grandeur extraordinaire, destiné à recevoir la statue du duc (3). Il le commença dans une telle dimension qu'il ne put jamais l'achever, et comme le génie est souvent en butte aux faux jugements et à la méchanceté, certains prétendirent que Léonard, comme pour ses autres œuvres, l'avait commencé et ne voulait pas le finir, attendu que le couler d'un seul jet aurait été d'une difficulté incroyable. Et l'on peut croire que beaucoup ont porté ce jugement par expérience de ses œuvres, car beaucoup d'entre elles sont restées inachevées. Mais, en vérité, on peut croire que la grandeur et l'excellence de son âme firent qu'il avait visé trop haut, et que le fait de vouloir toujours chercher plus d'excellence et de perfection fut la véritable raison de la non réussite ; en sorte que l'œuvre fut retardée par le désir, comme l'a dit Pétrarque. Ceux qui ont vu le grand modèle qu'il exécuta en terre assurent n'avoir jamais vu œuvre plus belle, ni plus superbe ; elle resta en place, à Milan, jusqu'à l'arrivée des Français, avec Louis XII, qui la mirent entièrement en pièces (4). On a perdu également un petit modèle, en cire, fort vanté, ainsi qu'un livre sur l'anatomie du cheval, qu'il avait écrit pour ses études. Il se livra ensuite, mais avec plus d'ardeur, à l'étude de l'anatomie humaine, travaillant de concert avec Messer Marcantonio della Torre, qui professait alors à

(1) François I<sup>er</sup>, qui entra à Milan le 16 octobre 1515.

(2) Peinte à la fresque par Montorfano en 1495 ; existe encore, tandis que les portraits peints à l'huile par Léonard n'existent plus.

(3) Francesco Sforza, père de Ludovico, et mort en 1466. Il en reste plusieurs dessins.

(4) Ce fait n'a jamais été prouvé.



Pavie, et qui se servit beaucoup du génie, de la science et de la main de Léonard. Celui-ci fit un livre dont les figures sont dessinées à la sanguine avec des hachures à la plume ; il écorcha des corps, de sa propre main, et les reproduisit avec grand soin. Il dessina d'abord tous les os, puis y adjoignit les nerfs, dans leur ordre, et les recouvrit de muscles, les premiers attachés aux os, les seconds qui forment la masse des tissus, les troisièmes qui donnent le mouvement. Chacune de ces figures est accompagnée de notes succinctes, écrites à rebours et de la main gauche, de façon que celui qui n'en a pas l'habitude n'en peut rien déchiffrer sans l'aide d'un miroir.

De ces dessins d'anatomie humaine, il y en a une grande partie entre les mains de Messer Francesco da Melzo, gentilhomme milanais, qui, du temps de Léonard, était un bel enfant, très aimé de lui, et qui maintenant est un noble et beau vieillard. Il les considéra comme de chères reliques de son ami, ainsi qu'un portrait de cet homme d'heureuse mémoire. Il paraît presque impossible à qui lit ces écrits que ce divin esprit ait parlé, avec tant de profondeur et de raison, d'art, d'anatomie et de toutes choses. Il y a encore, entre les mains d'un peintre milanais, quelques traités de Léonard, également en caractères tracés de la main gauche et à rebours, qui traitent de la peinture, des secrets du coloris et des règles du dessin (1).

Pour revenir aux autres œuvres de Léonard, à cette époque, le roi de France vint à Milan ; Léonard, prié de lui faire quelque chose d'original, fabriqua un lion qui marchait quelques pas, puis s'ouvrait la poitrine qu'il montrait pleine de lis.

Il prit à Milan pour élève un jeune Milanais, nommé Salai, qu'il aima beaucoup, à cause de sa beauté parfaite, de sa grâce, et de ses longs cheveux ondoyants et bouclés. Il lui enseigna beaucoup de choses de l'art, et certains ouvrages, qu'à Milan on dit être de Salai, ont été retouchés par Léonard.

Il retourna à Florence (2), où il trouva que les frères des Servi avaient alloué à Filippino le tableau du maître-autel de la Nunziata, au sujet de quoi Léonard dit qu'il l'aurait fait volontiers. Filippino, l'ayant appris, en gentille personne qu'il était, y renonça, et les frères, pour que Léonard exécutât leur tableau, le prirent chez eux, se chargeant de son entretien, ainsi que de toute sa famille ; il les tint en

(1) C'est le fameux *Traité de la Peinture*, imprimé à Paris pour la première fois en 1651.

(2) En 1499, après la chute de Lodovico.

haleine longtemps, mais il ne commença rien. Finalement, il fit un carton représentant la Vierge, sainte Anne et le Christ (1); non seulement ce carton combla d'admiration tous les artistes, mais, une fois terminé, il fut exposé pendant deux jours à la curiosité de tous, hommes, femmes, enfants et vieillards, qui y allèrent à l'envi, comme ils font aux fêtes solennelles. Tout ce peuple fut plongé dans l'admiration, car on voyait sur le visage de la Vierge cette simplicité, cette beauté et cette grâce qui caractérisent la Mère du Christ, ainsi que la modestie et l'humilité virginales mêlées de joie à la vue du bel enfant qu'elle tient avec tendresse sur ses genoux ; son regard s'arrête, en même temps, avec douceur sur le petit saint Jean jouant avec un agneau. tandis que sainte Anne exprime par un sourire la joie profonde qu'elle éprouve en voyant sa descendance terrestre associée à la gloire céleste : toutes considérations qui, comme on sait, rentraient tout particulièrement dans la nature du talent de Léonard. Ce carton, comme il sera dit après, prit le chemin de la France. Il fit le portrait de la Ginevra d'Amerigo Benci (2), admirable chose pour laquelle il abandonna le travail des frères, qui le rendirent à Filippino; mais celui-ci, surpris par la mort, ne put, lui non plus, le mener à fin (3). Il accepta également de faire, pour Francesco del Giocondo, le portrait de Mona Lisa sa femme (4), et après y avoir travaillé quatre ans, il le laissa inachevé; ce tableau est actuellement auprès du roi François de France, à Fontainebleau. Qui veut savoir à quel point l'art peut imiter la nature, peut s'en rendre compte facilement en examinant cette tête, où Léonard a représenté les moindres détails avec une extrême finesse. Les yeux ont ce brillant, cette humidité que l'on observe pendant la vie ; ils sont cernés de teintes rougeâtres et plombées, qu'on ne peut rendre qu'avec la plus grande finesse; les cils qui les bordent sont exécutés avec une extrême délicatesse. Les sourcils, leur insertion dans la chair, leur épaisseur plus ou moins prononcée, leur courbure suivant les pores de la peau, ne sauraient être rendus d'une manière plus naturelle. Le nez, avec ses belles ouvertures roses et délicates, est vraiment celui d'une personne vivante. La bouche, sa fente, ses extrémités, qui se lient par le vermillon des lèvres à l'incarnat du visage, ce n'est plus de la couleur, c'est vraiment de la chair. Au creux de la gorge, un observateur attentif

(1) Actuellement à l'Académie des Beaux-Arts de Londres.

(2) Peinture perdue.

(3) Il fut terminé par Pietro Perugino.

(4) Actuellement au Louvre, peint vers 1500; payé par François I<sup>er</sup> 4.000 écus d'or. Volé en juillet 1911; non encore retrouvé.

surprendrait le battement de l'artère; enfin, il faut avouer que cette figure est d'une exécution à faire trembler et reculer l'artiste le plus habile du monde qui voudrait l'imiter. Il employa encore le moyen suivant. Comme Madonna Lisa était très belle, pendant qu'il la peignait, il eut toujours près d'elle des chanteurs, des musiciens et des bouffons, afin de la tenir dans une douce gaieté, et d'éviter cet aspect d'affaissement et de mélancolie presque inévitable dans les portraits. Dans celui-ci, il y a un sourire si attrayant, que c'est une chose plus divine qu'humaine à regarder, et qu'on l'a toujours tenu pour une merveille qui n'est pas inférieure au modèle.

La perfection des ouvrages de cet artiste surhumain avait tellement accru sa renommée que tous ceux qui aimaient l'art, autrement dit la ville entière, désiraient qu'il laissât quelque souvenir à son pays et demandaient qu'il fût chargé d'un travail grand et notable, qui ornât et honorât la ville, pour la faire profiter de la somme de génie, de grâce et de jugement que l'on reconnaissait dans les œuvres de Léonard. La grande salle du Conseil venant d'être rapidement terminée d'après ses propres plans et ceux de Giuliano San Gallo, Simone Pollaiuoli dit le Cronaca, Michel-Ange Buonarroti et Baccio d'Agnolo, il fut convenu entre les gonfaloniers et les principaux citoyens, et ordonné par un décret public, qu'on donnerait à Léonard une belle œuvre à peindre, et ce fut Piero Soderini, alors gonfalonier de la justice, qui lui fit allouer la salle en question (1). Léonard, voulant s'exécuter, commença son carton dans la salle du pape, à côté de Santa Maria Novella, et prit pour sujet la défaite de Niccolo Piccinino, capitaine du duc Filippo de Milan; c'est un groupe de cavaliers se disputant un drapeau, composition digne d'un grand maître à cause des admirables considérations dont il remplit cette défaite. On y remarque la rage, la colère et la vengeance qui animent les hommes et les chevaux, parmi lesquels deux, ayant leurs jambes de devant entrelacées, se font autant de mal l'un à l'autre avec leurs dents, que les cavaliers qui se disputent le drapeau. Le soldat qui porte le drapeau, les épaules en avant, tandis qu'il presse son cheval pour s'enfuir, tourne son corps, en se cramponnant à la hampe du drapeau qu'il espère arracher brusquement aux quatre cavaliers qui l'ont saisie à la fois. Les deux qui défendent le drapeau, le tenant d'une main, cherchent avec l'autre à

(1) Probablement en octobre 1503; le 24 du mois la commune lui fait ouvrir la salle du pape. Le carton fut exposé en 1505. Il est perdu, et il n'en reste qu'un dessin fait par Rubens et conservé au Musée du Louvre.

couper la hampe, tandis qu'un vieux soldat, coiffé d'un béret rouge, tient en criant la hampe d'une main et de l'autre, levant un sabre, cherche à abattre les poignets de ceux qui, dans une attitude terrible et grinçant des dents, retiennent ce drapeau tant disputé. A terre, sous les jambes des chevaux, deux hommes, figurés en raccourci, luttent ensemble. Celui qui a l'avantage cherche à égorger avec son poignard l'autre qui, résistant des bras et des jambes, s'efforce d'éviter la mort. On ne saurait exprimer la variété que Léonard mit dans les vêtements des soldats, les cimiers et les ornements, et l'étonnante maîtrise qu'il montra dans les formes et les lignes des chevaux, dont il rendit la musculature et la beauté mieux qu'aucun autre maître. On dit que, pour dessiner ce carton, il inventa une machine fort ingénieuse, s'élevant lorsqu'on la rétrécissait, et s'abaissant quand on l'élargissait. Voulant ensuite reproduire à l'huile son carton sur le mur, il composa une mixture si épaisse pour coller sur le mur, qu'elle vint à couler pendant qu'il peignait, en sorte qu'au bout de peu de temps il abandonna le travail, voyant se gâter ce qu'il avait commencé.

Léonard avait l'esprit très large, et il était très généreux dans toutes ses actions. On raconte qu'étant allé à la banque pour recevoir la provision que le gonfalonier Piero Soderini lui faisait chaque mois (1), le caissier voulut lui donner des sacs pleins de *quatrini*, comme qui dirait des liards. Il ne voulut pas les prendre et dit au caissier : « Je ne suis pas un peintre à *quatrini*. » Puis, ayant appris que Piero Soderini murmurait contre lui, il rassembla, avec l'aide de ses amis, toute la somme qu'il avait reçue, et la renvoya à Soderini qui, à la vérité, ne voulut pas l'accepter.

Il alla à Rome avec le duc Giuliano de' Medici, quand fut élu pape Léon (2) qui avait beaucoup de goût pour les choses philosophiques, en particulier pour l'alchimie. Pendant le voyage, Léonard ayant composé une pâte de cire, en fit des animaux très légers, qu'il faisait s'envoler en soufflant dedans ; mais ils tombaient quand l'air qui les soutenait venait à leur manquer.

Un vigneron du Belvédère ayant trouvé un lézard très singulier, Léonard s'en empara et fabriqua, avec des écailles arrachées à d'autres lézards, des ailes qu'il lui mit sur le dos et qui frémissaient à chaque mouvement de l'animal, à cause du vif argent qu'elles contenaient. Il lui ajusta en outre de gros yeux, des cornes et de la barbe, et l'ayant

(1) A savoir : quinze florins d'or.

(2) Léon X, en 1514.



apprivoisé, il le portait dans une boîte d'où il le faisait sortir pour effrayer ses amis. Il se livra à toutes sortes de folies semblables, s'appliqua à connaître l'effet des miroirs, et fit d'étranges essais pour trouver des huiles et des vernis propres à conserver la peinture. Dans ce temps-là, il peignit, avec infiniment d'art et de soin, un petit tableau représentant la Vierge tenant l'Enfant Jésus, pour Messer Baldassare Turini da Pescia, dataire de Léon X. Mais, soit par la faute de celui qui le plâtra, soit par suite de ses compositions étranges d'enduits et de couleurs, ce tableau est aujourd'hui à demi ruiné. Sur un autre petit tableau, il représenta un petit enfant merveilleusement beau et gracieux (1). On raconte que le pape lui ayant commandé un tableau, il se mit tout d'abord à distiller des huiles et des plantes pour faire le vernis, ce qui fit dire au pape : « Hélas ! cet homme ne fera rien, puisqu'il pense à la fin de son ouvrage avant de l'avoir commencé ! » Il y avait une grande inimitié entre Léonard et Michel-Ange Buonarroti. Quand Michel-Ange partit de Florence, avec l'agrément du duc Giuliano, étant appelé par le pape au sujet de la façade de San Lorenzo, Léonard, l'apprenant, quitta également Florence, et s'en alla en France (2), dont le roi, possédant quelques-unes de ses œuvres, l'estimait chèrement (3), et désirait qu'il peignit son carton de la Sainte-Anne (4). Mais, suivant sa coutume, il l'amusa longtemps par de belles paroles. Finalement, devenu vieux, il resta de longs mois malade (5), et, se voyant près de la mort, il voulut s'informer avec soin des choses de notre bonne et sainte religion chrétienne et catholique ; s'étant confessé et repenti avec forces larmes, quoiqu'il ne pût plus se tenir debout, soutenu dans les bras de ses amis et serviteurs, il voulut dévotement recevoir le Très Saint-Sacrement hors de son lit. Le roi qui le visitait souvent de la façon la plus amicale, survint sur ces entrefaites (6) ; par respect, Léonard se dressa sur son lit, lui exposant la nature et les vicissitudes de sa maladie, et montrant en outre combien il avait offensé Dieu et les hommes en n'ayant pas fait de son art l'usage qu'il convenait. Il lui prit à ce moment un spasme avant-coureur de la mort ; le roi se leva et lui prit la tête pour l'aider et pour lui témoigner sa faveur, afin de soulager ses souffrances ; mais ce divin

(1) Ces deux tableaux sont perdus.

(2) En janvier 1516.

(3) Léonard fut nommé peintre du roi, avec 700 écus par an.

(4) Le tableau est au Louvre.

(5) Dans le manoir du Cloux, près d'Amboise. Son testament est du 22 avril 1518.

(6) Difficile à admettre. Le roi était alors à Saint-Germain-en-Laye.

esprit, reconnaissant ne jamais pouvoir recevoir d'honneur plus grand, expira dans les bras du roi, à l'âge de soixante-quinze ans (1).

Sa perte fut profondément sentie par tous ceux qui l'avaient connu; car personne plus que lui n'avait fait honneur à la peinture. La vue de son éclatante beauté rassérénait les plus tristes, son parler persuadait les esprits les plus rebelles. Sa force domptait les colères les plus violentes; il ployait dans sa main droite (2) comme une lame de plomb le fer d'un cheval ou le battant d'une cloche. Il était libéral à ce point qu'il accueillait et nourrissait tout homme, pauvre ou riche, pourvu qu'il eût du mérite et de la vertu. Il ornait et honorait par le moindre de ses actes la chambre la plus sale et la plus délabrée. Vraiment sa naissance fut un grand bienfait pour Florence et sa mort une perte irréparable.

Dans l'art de la peinture, il ajouta au coloris à l'huile un certain clair-obscur, au moyen duquel les peintres modernes ont donné beaucoup de force et de relief à leurs figures. Il fit ses preuves de statuaire dans les trois figures de bronze qui sont sur la porte septentrionale de San Giovanni, qu'on doit à Gio Francesco Rustici, mais exécutées sous la direction de Léonard. Elles sont de la plus belle fonte et du plus beau dessin qu'on ait encore vus dans les temps modernes (3). Nous lui devons la connaissance de l'anatomie chevaline, et d'une anatomie humaine plus parfaite, en sorte que, pour toutes ses œuvres divines, bien qu'il ait plus parlé que produit, sa renommée ne s'éteindra jamais.

---

## Giorgione da CASTELFRANCO

*Peintre vénitien, né en 1478, mort en 1511*

Giorgione (4) naquit à Castelfranco, dans le pays Trévisan, l'an 1478, Giovan Mozzenigo étant doge de Venise. A cause de sa belle tournure et de la grandeur de son esprit, il fut appelé plus tard Giorgione; bien qu'étant sorti d'une origine très humble, il fut un homme aimable et de bonnes manières toute sa vie. Il fut élevé à Venise. Très porté sur l'amour et se plaisant au luth, il chantait et jouait de cet

(1) A soixante-sept ans, le 2 mai 1519.

(2) Fait d'autant plus remarquable, que Léonard était gaucher.

(3) Encore en place.

(4) Fils naturel de Jacopo Barbarella. Sa famille était originaire de Venise.



instrument si divinement qu'il était souvent engagé pour cela dans des concerts et des réunions de la noblesse vénitienne.

Il s'adonna au dessin et l'apprécia grandement, en quoi la nature le favorisa au point que, grand admirateur de ses belles œuvres, il ne voulait jamais mettre en train aucune œuvre sans la copier d'après le vif. Il en poussa l'imitation si loin que non seulement il acquit la réputation d'avoir dépassé Gentile et Giovanni Bellini, mais encore il put rivaliser avec les peintres toscans, créateurs de la manière moderne. Il avait vu plusieurs ouvrages de Léonard, exécutés dans la manière enfumée et terriblement enfoncée dans le noir, comme on l'a dit ; il la goûta tellement qu'il la pratiqua toujours et l'imita grandement dans son coloris à l'huile. Appréciant la beauté du travail, il chercha toujours à mettre dans ses œuvres le plus de beauté et de variété qu'il trouva. La nature lui donna un si heureux génie, que sa peinture à l'huile et à fresque reflète une grande vivacité, qu'elle est pleine de choses délicates, unies et fondues dans les parties sombres ; en sorte que beaucoup de grands maîtres d'alors avouèrent qu'il était né pour mettre de la vie dans ses figures et reproduire la fraîcheur des chairs plus qu'aucun autre peintre de Venise ou d'ailleurs. Dans ses commencements, il peignit à Venise beaucoup de Vierges et de portraits d'après l'original, qui sont pleins de vivacité et de beauté, comme on peut s'en rendre compte par trois admirables portraits à l'huile, conservés dans le cabinet de Grimani, patriarche d'Aquilée. L'un d'eux (1), dit-on, est son propre portrait sous les traits d'un David, aux cheveux tombant sur les épaules, suivant la mode d'alors ; il a la poitrine et les bras armés, et sa main tient la tête de Goliath. L'autre est une tête un peu plus grande que nature : c'est probablement un général d'armée, car il tient à la main un bonnet rouge, insigne du commandement ; il a un col de fourrures et dessous une tunique à l'antique. Le troisième portrait est celui d'un enfant dont la tête est couverte d'une véritable toison (2).

A Florence, on voit de sa main, dans la maison des fils de Giovan Borgherini le portrait de leur père, peint quand il était jeune homme, à Venise, avec son précepteur à côté de lui (3). On ne saurait voir de meilleur couleur de chairs ni plus belle teinte d'ombre. Dans la maison d'Anton de' Nobili, se trouve le portrait d'un capitaine revêtu de son armure, tête pleine d'ardeur et de fierté, dans laquelle on croit

(1) Un tableau répondant à cette description est au Musée de Vienne.

(2) Les deux portraits sont perdus.

(3) Un tableau répondant à cette description est au Musée de Berlin.

reconnaître un des officiers que Consalvo Ferrante conduisit à Venise, quand il y vint visiter le doge Agostino Barberigo. Dans le même temps, il peignit, dit-on, le grand Consalvo en armes, œuvre admirable et unique, que Consalvo emporta avec lui (1). Giorgione fit quantité d'autres portraits, maintenant épars çà et là en Italie, tous très beaux, comme le prouve celui de Lionardo Loredano (2), fait par le peintre quand Loredano était doge, et un autre qui est à Faenza, dans la maison de Giovanni da Castel Bolognese, et qui représente son beau-père. Il se plut aussi beaucoup à la peinture à fresque, et fit, entre autres choses, la façade de Ca Soranzo, sur la place San Paolo (3). On y voyait un Printemps, une des belles choses qu'il ait peintes à fresque et que le temps a malheureusement consumée. Je crois que rien n'est plus nuisible à la fresque que les vents du midi, surtout près de la mer, dont ils apportent toujours les émanations salines avec eux.

Survint, l'an 1504 (4), au Ponte del Rialto, un terrible incendie qui détruisit en entier le Fondaco de' Tedeschi, avec toutes les marchandises qu'il contenait, pour le grand dommage des marchands. La seigneurie de Venise ordonna de le reconstruire rapidement, avec une distribution intérieure plus commode et plus magnifique. Celui qui en avait le soin consulta Giorgione, dont la réputation s'était fort accrue et le chargea d'y peindre des fresques (5) à sa fantaisie, lui laissant le libre choix des sujets, afin qu'il pût montrer tout son talent et faire une œuvre excellente dans le lieu le plus beau et le plus en vue de la cité. Giorgione s'étant mis au travail, ne suivit que sa fantaisie pour faire preuve d'habileté. A la vérité, on ne trouve dans cette peinture aucun sujet qui soit sagement ordonné ou qui retrace l'histoire de quelque personne de marque, ancienne ou moderne. Je n'y ai jamais rien compris ni rencontré personne qui pût me les expliquer. Ici on voit une femme, là un homme ayant à côté de lui une tête de lion ou un ange sous la forme de l'Amour. C'est à n'y rien comprendre.

Il fit un tableau qui représente le Christ portant sa croix et tiré par un juif (6) ; il a été placé plus tard dans l'église San Rocco et opère de

(1) Tous ces tableaux sont perdus ; toutefois le Musée de Vienne croit posséder le portrait de Consalvo.

(2) Portrait perdu.

(3) Ces fresques n'existent plus.

(4) Le 28 janvier 1505.

(5) Celles du côté du canal seulement ; terminées en 1508 et payées 130 ducats. Titien fit celles du côté du pont. Les unes et les autres ont été détruites par les émanations salines.

(6) Ce tableau, qui est de Titien, se trouve encore en place.

nombreux miracles par suite de la vénération que lui portent beaucoup de fidèles. Giorgione travailla également ailleurs, à Castelfranco et dans le pays Trévisan ; il fit beaucoup de portraits pour les princes italiens, portraits qui ont été envoyés en pays étranger comme œuvres dignes de prouver que, si la Toscane a toujours été abondamment pourvue de grands maîtres, les pays voisins des monts n'ont pas toujours été moins favorisés du ciel.

On raconte que du temps qu'Andrea Verrocchio faisait sa statue équestre en bronze (1), Giorgione causait un jour avec quelques sculpteurs qui voulaient que la sculpture surpassât la peinture, comme pouvant montrer dans une même figure diverses positions et divers points de vue, suivant qu'on tournait autour, tandis que la peinture ne pouvait montrer qu'une seule partie d'une figure. Giorgione était d'avis que, dans une peinture, on peut montrer, sans qu'on ait à tourner autour et d'un seul point de vue, toutes les attitudes que peut prendre un homme, chose que la sculpture ne peut faire qu'en modifiant le site et le point de vue, en sorte qu'il n'y en a plus un seul, mais plusieurs. Il leur dit donc qu'il voulait, avec une seule figure peinte, en montrer le devant, le derrière et les deux côtés, ce qui leur fit se creuser le cerveau et il l'exécuta ainsi. Il peignit un homme nu, vu de dos et placé devant une fontaine d'eau limpide dans laquelle sa partie antérieure se reflétait. A son côté gauche était un corselet bruni, dont il s'était dépouillé, et qui donnait son profil vu de gauche, parce que dans le brillant de ces armes se reflétait toute chose. De l'autre côté se trouvait un miroir dans lequel on voyait l'autre profil de cette figure nue, idée originale et d'une belle invention, par laquelle il montrait ce qu'il voulait prouver et qui lui valut les éloges de tous. Il fit encore le portrait de Caterina, reine de Chypre (2), que j'ai vu jadis chez Messer Giovan Cornaro.

Pendant que Giorgione travaillait à sa gloire et à celle de sa patrie, et tandis qu'il se réunissait souvent avec ses amis pour faire de la musique, il s'éprit d'une femme, et tous deux se livrèrent avec ardeur à leur amour. Mais, en 1511, elle fut atteinte de la peste, et Giorgione, toujours assidu auprès d'elle, ne tarda pas à succomber à la contagion. Sa mort, à l'âge de 34 ans, affligea profondément ses amis, à qui son grand mérite le rendait cher, et fut une perte pour le monde entier (3).

Il laissa deux excellents élèves : Sebastiano Viniziano, qui eut plus

(1) C'est-à-dire la statue du Colleone. Ce récit paraît invraisemblable, Giorgione avait dix ans en 1488.

(2) Peinture perdue.

(3) Ses restes furent portés, en 1638, dans l'église San Liberale de Castelfranco.

tard l'Office du plomb, à Rome, et Titien de Cadore, qui non seulement égala, mais surpassa son maître (1).

## Antonio da CORREGGIO

*Peintre, né en 1494 (?), mort en 1534*

Je ne veux pas sortir du pays que la nature, cette grande mère, pour ne pas être accusé de partialité, dota d'hommes aussi rares que ceux dont elle avait orné la Toscane, pendant tant et tant d'années, et parmi lesquels Antonio da Correggio (2), peintre éminent, fut doué d'un excellent et beau génie. Il s'appliqua à la manière moderne si parfaitement qu'en peu d'années, bien doué par la nature et assoupli par l'art, il devint un rare et merveilleux artiste. Il était d'un caractère très timide, et, pour soutenir sa nombreuse famille, il exerçait son art aux dépens de sa santé et au prix de fatigues continuelles ; bien que poussé par une grande bonté d'âme, il trouvait néanmoins très lourd le devoir de supporter patiemment les maux qui affectent généralement les humains. Il était mélancolique dans le travail et se rendait esclave de son art, recherchant la difficulté quelle qu'elle fût, comme le prouvent une multitude de figures qu'il peignit à fresque et termina avec soin, dans la grande tribune de la cathédrale de Parme (3) ; dans cette peinture, les raccourcis rendant la perspective de bas en haut sont vraiment extraordinaires. Il fut le premier qui, en Lombardie, commença à peindre dans le style moderne ; aussi voit-on que, si son génie avait pu se développer à Rome, il aurait produit des merveilles et aurait donné du souci à quantité d'hommes qui furent estimés grands à son époque. En effet, ses œuvres furent telles, sans qu'il ait pu voir les antiques et les belles productions modernes, qu'on en peut conclure nécessairement que, s'il les avait vus, il aurait infiniment perfectionné sa peinture, et que, de progrès en progrès, il aurait atteint les dernières limites de l'art. Il est certain que personne ne pratiqua mieux que lui le coloris, et ne peignit avec plus de grâce et de relief, tant il sut mettre de souplesse dans ses chairs et de grâce dans ses travaux. Il fit encore, pour la même cathédrale, deux grands tableaux

(1) Titien fut le condisciple de Giorgione à l'école de Giovanni Bellini.

(2) Né à Correggio, fils de Pellegrino Allegri et de Bernardina Piazzoli. Son père était marchand et possédait quelque bien.

(3) Ces fresques, peintes entre 1526 et 1535, représentent l'Assomption de la Vierge ; payées 1.000 ducats d'or. En mauvais état.

à l'huile, dans l'un desquels on voit un Christ mort, qui fut couvert d'éloges (1). Dans le baptistère de Parme, il peignit à fresque une tribune, où il représenta la Vierge montant au ciel, entourée d'une quantité immense d'anges et de bienheureux (2) ; il paraît vraiment impossible qu'il ait pu exécuter ou même imaginer une pareille œuvre, remarquable par la beauté des draperies et le caractère des figures. L'Annonciation qu'il peignit à fresque, dans l'église des Franciscains (3) de la même ville, est si belle, que les frères, voulant restaurer le bâtiment qui tombait en ruines, entourèrent la muraille de bois armés de fers et la coupèrent peu à peu, sauvant ainsi la peinture qui fut fixée ensuite dans un lieu plus sûr du même couvent.

Il peignit encore, sur une porte de la ville, une Vierge tenant l'Enfant Jésus dans ses bras (4), fresque qui comble d'étonnement les étrangers qui n'ont pas vu ses autres ouvrages. A Sant' Antonio, il y a de lui un tableau représentant la Vierge, sainte Marie Madeleine, et, auprès d'eux, un enfant (5), semblable à un petit ange, qui tient un livre et rit si naturellement qu'il égaie qui le regarde, et rendrait joyeuse une personne même mélancolique. On y voit encore un saint Jérôme d'une couleur étonnante. Antonio fit également des tableaux et d'autres peintures pour plusieurs seigneurs de Lombardie, entre autres deux tableaux, à Mantoue, pour le duc Frédéric II qui les envoya à l'empereur. L'un d'eux représente une Lédâ nue (6), et l'autre une Vénus ; les chairs ont une souplesse et un modelé dans les ombres qui les rendent semblables à la nature même. A Modène, il peignit une Vierge (7) que tous les peintres estiment beaucoup et considèrent comme la meilleure peinture de cette ville. A Bologne, il y a de sa main, dans la maison degli Ercolani, un Christ qui apparaît à Marie-Madeleine dans le jardin (8), œuvre vraiment admirable, et, à Reggio, un tableau

(1) Et l'autre, le Martyre de sainte Placide et de sainte Flavie ; ces deux tableaux sont à la Pinacothèque de Parme.

(2) Erreur ; ce sujet est peint sur la coupole de la cathédrale. Dans le baptistère était représenté le Couronnement de la Vierge, exécuté de 1520 à 1525 et payé 472 sequins d'or. Actuellement à la Bibliothèque de Parme.

(3) Erreur ; dans l'église della S. S. Annunziata a Capo di Ponte ; en mauvais état

(4) C'est la Madonna della Scala, actuellement à la Pinacothèque de Parme.

(5) Commandé en 1523 par Briseide Colla, veuve d'Orazio Bergonzi, et payé 400 livres impériales. Actuellement à la Pinacothèque de Parme.

(6) Au Musée de Berlin. La Vénus, qui est plutôt une Danaé, est dans la galerie Borghèse à Rome.

(7) C'est peut-être le Mariage mystique de sainte Catherine, qui est au Louvre.

(8) Actuellement dans la sacristie de l'Escurial.



représentant la Nativité du Christ (1). La lumière qui émane de la personne de l'Enfant Jésus éclaire les bergers et les autres figures qui les contemplant ; entre autres particularités, il y a une femme qui, voulant regarder fixement le Christ, ses yeux mortels ne pouvant supporter la splendeur de sa divinité, se met la main devant les yeux. Au-dessus de la cabane, un chœur d'anges chantant est si bien rendu que ces derniers paraissent plutôt descendus du ciel que créés par la main d'un peintre.

Dans la même ville, il y a un petit tableau de la grandeur d'un pied qui est la chose la plus rare et la plus belle qu'ait produite Correggio ; il représente, en figures de petites dimensions, le Christ au jardin des Oliviers, la nuit (2). Jésus est éclairé par les flots de lumière émanant de l'ange qui lui apparaît ; on voit, au pied de la montagne, les trois Apôtres qui dorment, et la montagne jette sur eux une ombre qui leur donne une force et une vigueur inexprimables. Dans le lointain du paysage, l'aurore commence à paraître, et l'on voit venir quelques soldats avec Judas. Cette peinture, dans sa petitesse, est si bien entendue que patience ni travail ne pourraient rien produire de comparable.

On pourrait dire beaucoup de ses œuvres, mais comme toutes ses productions sont considérées par les meilleurs peintres comme des choses divines, je m'en tiens là. En vérité, il ne s'estimait pas à sa juste valeur, et ne crut jamais être arrivé à la perfection qu'il désirait dans l'art dont il connaissait toutes les difficultés, se contentant de peu et vivant en très bon chrétien. Comme il était chargé d'une nombreuse famille, il était tourmenté du désir d'épargner, et devint si avare, qu'il n'aurait pu l'être davantage. On raconte qu'après avoir reçu à Parme un paiement de soixante écus en *quatrini*, il voulut porter à Correggio cet argent dont il avait besoin, et partit à pied avec cette charge par un soleil brûlant. A son arrivée, harassé de fatigue et de chaleur, il but de l'eau fraîche, et, s'étant mis au lit avec une fièvre très violente, il ne s'en releva pas (3).

Il avait 40 ans environ quand il mourut. Ses œuvres datent à peu près de 1512.

A la même époque, vivait Andrea del Gobbo (4), Milanais, coloriste

(1) Ce tableau, appelé la Nuit, est au Musée de Dresde.

(2) Collection du duc de Wellington, à Aspley-House. — Une copie ancienne est à la Galerie nationale de Londres.

(3) D'après le livre des Morts de l'église San Francesco de Correggio, il fut enterré le 6 mars 1534.

(4) Solario, né vers 1458, mort après 1508.



agréable, qui a laissé beaucoup de peintures à Milan, sa patrie. On voit à la Chartreuse de Pavie, un grand tableau de l'Assomption de la Vierge (1) que la mort l'a empêché d'achever, et qui montre combien ce peintre était habile et aimait les difficultés de son art.

## PIERO di COSIMO

*Peintre florentin, né en 1462, mort en 1521*

Piero, fils d'un orfèvre nommé Lorenzo (2), fut toujours appelé Piero di Cosimo, parce qu'il fut élève de Cosimo Rosselli, et qu'en vérité nous ne devons pas avoir moins d'obligation à celui qui nous a enseigné la vertu et qui nous donne de quoi vivre, qu'à celui qui nous a engendrés. Lorenzo, qui reconnaissait dans son fils une vive intelligence et du goût pour le dessin, le confia à Cosimo qui l'aima en véritable fils et le regarda toujours comme tel. Assidu au travail, il n'écoutait pas ce qu'on disait autour de lui, et, grand amateur de la solitude, il n'avait d'autre plaisir que de s'en aller au loin, plongé dans sa rêverie et faisant des projets en l'air. Cosimo, qui l'employait souvent dans les parties d'importance de ses ouvrages, reconnaissant qu'il avait une plus belle manière et plus de jugement que lui, l'emmena à Rome quand il fut appelé par le pape Sixte à faire des peintures dans la chapelle papale ; dans une de ces fresques (3), Piero exécuta un paysage très beau, et comme il faisait très bien le portrait d'après l'original, il fit à Rome plusieurs portraits de personnages de marque, entre autres ceux de Virginio Orsino et de Roberto Sanseverino, qu'il introduisit dans ces peintures. Il fit également le portrait du duc de Valentinois, fils du pape Alexandre VI, mais je ne sais pas où se trouve aujourd'hui cette peinture (4).

Il fit, à Florence, quantité de tableaux qui sont dans les maisons bourgeoises, ou ailleurs, et j'en ai vu d'excellents. Au noviciat de San Marco, il y a un tableau à l'huile (5), représentant une Vierge

(1) Terminé par Bernardino Campi ; placé dans la nouvelle sacristie de la Chartreuse.

(2) Lorenzo di Piero d'Antonio, qui était vrillier. Il déclare au Catasto de 1480 : *Piero suo figlio istà al dipintore e non a salaro. Riparasi in bottega di Cosimo a S. Maria in Campo*. Le 25 janvier 1504, Piero est appelé, avec d'autres maîtres, à donner son avis sur la meilleure place à choisir pour le David de Michel-Ange.

(3) Représentant le sermon sur le lac de Tibériade.

(4) Tous ces portraits ont disparu.

(5) Tableau perdu.

debout et tenant son Fils dans ses bras, et dans l'église de Santo Spirito, il fit, dans la chapelle de Gino Capponi, une Visitation de la Vierge entre deux saints (1). Après la mort de Cosimo, il montra toute la bizarrerie de son imagination, travaillant continuellement enfermé, et ne voulant pas qu'on s'occupât ni de ses chambres, ni de son jardin.

Dans sa jeunesse, à cause de ses idées extravagantes et originales, il fut très employé dans les mascarades du carnaval et les jeunes nobles florentins l'aimaient beaucoup parce qu'il avait augmenté la richesse et l'invention de ce genre de divertissements. Parmi ces fêtes, je veux succinctement en signaler une qui fut conduite par Piero, déjà sur le retour de l'âge (2), et qui fut remarquable, non par sa gaieté, mais par tout ce qu'elle avait d'horrible et d'inattendu. Ce fut un char de la Mort, qu'il avait secrètement édifié, dans la salle du Pape (3); rien n'en avait transpiré, on l'apprit et on le vit en même temps. Sur un char énorme, tiré par des buffles, tout noir, semé d'ossements et de croix blanches, se tenait une Mort, très grande, la faux à la main, et entourée de tombeaux fermés. A chaque station où le cortège s'arrêtait pour chanter, les tombeaux s'ouvraient, et l'on en voyait sortir des personnages couverts d'une toile sombre sur laquelle étaient peintes toutes les parties du squelette en blanc sur fond noir. Puis, apparaissaient de loin des masques à tête de mort, armés de torches, dont la pâle lueur était non moins horrible ni épouvantable à voir. Tous ces morts, au son de trompettes sourdes et rauques, sortaient de leurs sépulcres, et, s'asseyant sur le bord, chantaient, d'une voix triste et languissante, cette chanson aujourd'hui si réputée : *Dolor, pianto e penitenza*. Devant et derrière le char, s'avançaient un grand nombre de morts sur certains chevaux choisis avec soin parmi les plus maigres et les plus décharnés qu'on eût pu trouver, et couverts de housses noires avec des croix blanches. Chacun avait quatre estafiers, couverts de linceuls, avec des torches noires et une grande bannière noire semée de croix et d'ossements. Derrière le cortège s'avançaient dix bannières noires. et, pendant toute la marche, la procession chantait, en mesure et d'une voix tremblante, le psaume *Miserere*. Ce rude spectacle remplit la ville de terreur et d'admiration, tant par sa sévérité que par sa nouveauté, et Piero, qui en était l'auteur, en tira une grande renommée. Il fut cause que, depuis, chaque année voit éclore une invention

(1) Tableau perdu.

(2) Pendant le carnaval de 1511.

(3) A Santa Maria Novella, édifiée en 1418, pour y recevoir Martin V.

nouvelle dans ce genre ; du reste, Florence peut se vanter de n'avoir jamais eu de rivales pour ces fêtes.

Revenant à l'art et aux œuvres de Piero, on lui commanda, pour la chapelle des Tebaldi, dans l'église des Servi, un tableau de la Vierge debout et entourée de plusieurs saints (1), Parmi les sujets peints sur la prédelle, il y en a un représentant sainte Marguerite qui sort du ventre d'un dragon, et tel que, dans ce genre de peintures de monstres, on ne saurait voir mieux. Il offrit au magnifique Giuliano de' Medici (2) un monstre marin de sa façon, qui était d'une difformité si extravagante qu'il paraît impossible que la nature ait mis tant d'horreur et d'étrangeté dans une de ses œuvres. Cette peinture (3) est maintenant dans la garde-robe du duc Cosme, qui possède, en outre, un recueil d'animaux fantastiques (4), dessinés à la plume par Piero avec un soin et une patience inimitables.

Il fit pareillement dans la maison de Francesco del Pugliese, tout autour d'une chambre, plusieurs sujets de petites figures (5), et l'on ne saurait exprimer la diversité des choses fantastiques qu'il se plut à y représenter, tant comme édifices, comme animaux que comme costumes et instruments divers, ainsi que d'autres fantaisies qu'il tirait des fables. Ces peintures ont été enlevées après la mort de Francesco et de ses fils, et je ne sais pas où elles sont actuellement. Il en est de même d'un tableau de Mars et de Vénus, avec les Amours et Vulcain, peint avec un grand art et une patience incroyable (6).

Pour Filippo Strozzi le Vieux, il fit un tableau de petites figures représentant Persée qui délivre Andromède (7). C'est, de toutes les peintures de Piero, la plus gracieuse et la mieux terminée ; on ne saurait voir de monstre marin plus bizarre et original que celui qu'il y figura, il en est de même de la fière attitude de Persée, qui, s'apprête dans les airs à le frapper de son épée. La crainte et l'espérance agite la belle Andromède liée au rocher, et sur le devant du tableau sont groupés quantité de gens revêtus de costumes étranges, chantant et jouant des instruments, et dont plusieurs se réjouissent de voir la délivrance d'Andromède. Le paysage est très beau et d'un coloris doux et gracieux ;

(1) Actuellement aux Offices ; la prédelle est perdue.

(2) Duc de Nemours.

(3) Œuvre perdue.

(4) Ibid.

(5) Ibid.

(6) Œuvre perdue.

(7) Actuellement aux Offices, avec trois autres peintures de Piero, relatives également à Persée et à Andromède.

enfin il exécuta cette œuvre avec un soin extrême, autant qu'on peut unir et fondre les couleurs.

Il fit encore un tableau renfermant les figures nues de Vénus et de Mars qui dort sur un gazon émaillé de fleurs (1) ; tout autour d'eux, une foule de petits Amours transportent çà et là son casque, ses brassards et ses autres armes. On y voit, en outre un bosquet de myrte, un Cupidon ayant peur d'un lapin, les colombes et les autres attributs de Vénus.

Le directeur de l'hôpital degli Innocenti, son grand ami, désirant avoir un tableau à l'entrée de son église, et à gauche, pour la chapelle del Pugliese, en chargea Piero qui l'acheva tout à son aise (2), mais après avoir fait désespérer le directeur, à qui il ne permit de voir son œuvre que terminée. Ce procédé lui paraissait étrange, tant à cause de leur amitié qu'à cause de l'argent qu'il fallait déboursier chaque jour ; aussi, au dernier paiement, il ne voulut pas s'exécuter sans voir la peinture. Piero l'ayant menacé de détruire tout ce qu'il avait fait, il céda et paya. Il y a de bonnes choses dans ce tableau.

La Vierge qu'il fit ensuite, pour San Pier Gattolini, est actuellement à San Friano, l'autre église ayant été détruite (3). Elle est aussi belle que le tableau de la Conception qu'on voit dans le transept de San Francesco, à Fiesole.

Pour Giovan Vespucci, qui demeurait en face de San Michele della Via de' Servi, aujourd'hui de Pier Salviati, il peignit quelques bacchantes tout autour d'une chambre (4), et y représenta des faunes, des satyres, des sylvains si étranges, avec des enfants et des bacchantes, que c'est une merveille de voir la diversité des peaux, des vêtements et la variété des têtes de boucs, tous objets rendus avec une grâce et une vérité extrêmes. Dans une de ces peintures, il y a un Silène assis sur un âne, et entouré d'enfants dont les uns le soutiennent et les autres lui donnent à boire ; cette peinture est pleine d'une joie vive, rendue avec un grand talent.

Dans sa vieillesse, il devint paralytique et ses manies poussées aux dernières limites furent vraiment pitoyables. Il voulait encore peindre et, ne pouvant affermir sa main, il entra en colère, laissant tomber l'appui et les pinceaux ; cela faisait peine à voir. Un jour de l'an 1521, il fut trouvé mort au pied d'un escalier, et fut enterré à San Pier

(1) Au Musée de Berlin.

(2) C'est une Vierge sur un trône, actuellement dans la sacristie de l'Hôpital.

(3) Pendant le siège de 1529 ; la Vierge est perdue, comme le tableau suivant.

(4) Peintures perdues.

Maggiore. Ses élèves furent nombreux, entre autres, Andrea del Sarto, artiste du plus grand mérite.

Francesco da San Gallo nous a laissé le portrait de Piero dans sa vieillesse. Il était son ami intime, et possède de sa main une très belle tête de Cléopâtre, ayant un aspic enroulé autour du cou (1), et deux portraits frappants (2), l'un de Giuliano, son père, l'autre de Francesco Giamberti, son aïeul.

---

## BRAMANTE D'URBIN

*Architecte, né en 1444, mort en 1514*

Les procédés modernes employés par Filippo Brunelleschi furent vraiment d'une grande utilité à l'architecture, Filippo ayant imité et remis en honneur les chefs-d'œuvre si longtemps oubliés des plus savants maîtres de l'antiquité. Mais Bramante (3) ne fut pas moins utile à notre siècle ; suivant les traces de Filippo, il ouvrit une voie sûre aux architectes qui lui succédèrent. Homme de science et de jugement, entreprenant et actif, il se montra non seulement théoricien profond, mais encore praticien expérimenté. La nature ne pouvait créer un génie plus habile à utiliser et mettre en œuvre les ressources de l'art, avec plus d'invention, de juste mesure et d'à-propos. Mais il ne fut pas moins nécessaire qu'à cette époque fût élu pape Jules II, esprit entreprenant et désireux de laisser des souvenirs éclatants de sa grandeur. Ce fut un bonheur pour Bramante et pour nous de trouver un tel prince (ce qui arrive rarement aux grands génies), aux dépens duquel il put montrer la valeur de son génie et son habileté à se tirer des difficultés épineuses de l'architecture. Tous les édifices qu'il construisit sont si parfaits, que les corniches, les fûts de colonnes, les chapiteaux, en un mot tous les différents motifs d'architecture, exécutés d'après ses conseils ou sur ses plans, paraissent merveilleusement réussis à ceux qui les contemplent. C'est pourquoi il me semble que les esprits qui s'appliquent aux productions antiques ne doivent pas avoir moins de reconnaissance aux travaux de Bramante. Car si les Grecs inventèrent l'architecture, si les Romains les imitèrent, Bramante non seulement

(1) Actuellement à Chantilly, attribuée à Antonio Pollaiuolo ; c'est le portrait de Simonetta Vespucci.

(2) Au Musée de La Haye.

(3) Son père s'appelait Agnolo di Pascuccio, surnommé Bramante, et possédait plusieurs propriétés aux environs d'Urbino.



nous fit marcher dans leurs traces, mais encore enrichit l'art d'une beauté nouvelle, en lui donnant cette grâce et cette puissance que nous admirons aujourd'hui.

Il naquit à Castello Durante, dans l'État d'Urbin, d'une pauvre mais honorable famille, et, dans son enfance, outre la lecture et l'écriture, il s'appliqua beaucoup à l'arithmétique. Son père, qui avait besoin de lui voir un métier lucratif, et remarquant son goût pour le dessin, le dirigea, encore tout jeune, vers la peinture, où il étudia beaucoup les œuvres de Fra Bartolommeo, autrement dit Fra Carnovale da Urbino, qui peignit le tableau de Santa Maria della Bella (1), à Urbin. Mais, comme il se plut toujours à l'architecture et à la perspective, il partit de Castello Durante, et étant allé en Lombardie, il se rendait de ville en ville, produisant le plus qu'il pouvait, mais des œuvres sans importance et de peu de profit, car il était encore sans renom ni crédit. Désireux de voir quelque monument remarquable, il alla à Milan (2) pour voir le Dome. Après l'avoir examiné et fait la connaissance de ceux qui le construisaient, son esprit s'enflamma et il décida de se consacrer tout entier à l'architecture. Il se rendit donc de Milan à Rome (3), avant l'année sainte 1500. Bien accueilli par des compatriotes et des amis lombards, on lui donna à peindre, à Saint-Jean-de-Latran, au dessus de la porte Sainte qui s'ouvre pour le jubilé, une fresque des armes du pape Alexandre VI, avec des anges et des figures qui les soutiennent (4). Bramante avait rapporté de Lombardie et gagné à Rome quelque argent, qu'il dépensait avec la plus stricte économie, voulant vivre pour lui, et pouvoir tout à son aise, sans avoir à travailler pour autrui, mesurer toutes les constructions antiques de Rome. Il s'en allait solitaire et pensif, et en peu de temps il eut mesuré tous les édifices de la ville et de la campagne romaine ; il visita même Naples et tous les lieux où il savait trouver d'anciens monuments. Il mesura les ruines de Tivoli et de la villa Adriana, ce qui lui servit beaucoup, comme nous le dirons en son lieu. Cette puissance de travail attira l'attention du cardinal de Naples (5), qui accorda sa protection à Bramante, et le chargea de rebâtir en travertin le cloître du couvent della Pace (6). Pour plaire à

(1) Peinture perdue.

(2) Vers 1472 ; il y construisit, entre autres monuments, Santa Maria delle Grazie, San Satiro, une partie de l'Hôpital, etc.

(3) En 1499, après la chute de Ludovic le More.

(4) N'existe plus.

(5) Oliviero Caraffa.

(6) En 1504.



son protecteur, Bramante exécuta ce travail avec toute l'intelligence et la célérité dont il était capable. Quoique cet ouvrage soit loin d'être parfait, il attira à son auteur un grand renom, car il y avait à Rome peu d'artistes qui s'appliquassent à l'architecture avec autant d'amour, de savoir et d'activité que lui.

Bramante fut encore, à ses débuts, employé comme architecte en second par le pape Alexandre VI, à la fontaine de Trastevere, et à celles que l'on construisit sur la place Saint-Pierre (1). Sa réputation s'étant accrue, il prit également part avec d'autres habiles architectes à la construction d'une grande partie du palais de San Giorgio et de l'église de San Lorenzo in Damaso, que Raffaello Riario cardinal de San Giorgio, faisait élever, près du Campo di Fiore. Bien qu'on ait fait mieux depuis, on considère, encore maintenant, ces édifices comme une habitation aussi commode que magnifique. Il coopéra aussi par ses avis à l'agrandissement de San Jacopo degli Spagnuoli in Navona et à la construction de l'église Santa-Maria *de anima*, qui fut confiée à un architecte allemand. Puis il donna le dessin du palais du cardinal Adriano di Corneto (2), dans le Borgo Nuovo, que l'on construisit lentement et qui resta inachevé, à cause de la fuite du cardinal (3). On lui doit également le dessin pour l'agrandissement de la grande chapelle de Santa Maria del Popolo. Ces différents ouvrages lui acquirent à Rome une telle renommée qu'il était considéré comme le premier architecte ; son extrême facilité d'invention, jointe à une égale promptitude dans la construction, le firent employer pour les plus importants travaux par tous les grands personnages de Rome.

Le pape Jules II, ayant été élu en 1503, le prit immédiatement à son service. Il avait conçu l'idée de donner la forme d'un théâtre rectangulaire au petit vallon qui existait entre l'ancien palais pontifical et les constructions élevées par le pape Innocent VIII, et qui séparait le Belvédère (4) de l'ancien palais du Vatican ; deux galeries formant les deux côtés du petit vallon devaient permettre de passer à couvert du Belvédère dans le palais, et inversement ; du vallon on devait monter par un escalier à double rampe sur le terre-plein du Belvédère. Bramante, qui avait un très grand jugement et un esprit original, apte à de pareils travaux, disposa dans la partie la plus basse

(1) Remplacées plus tard par d'autres plus importantes.

(2) Aujourd'hui palais Girand-Torlonia.

(3) Qui eut lieu en 1517.

(4) Dont le dessin avait été fait par Antonio del Pollaiuolo pour Innocent VIII.

une galerie dorique très belle, semblable au Colisée des Savelli (1), avec deux ordres superposés ; mais au lieu de colonnes engagées, il mit des pilastres et la construisit toute en travertin. Au-dessus, il disposa un deuxième ordre ionique, percé de fenêtres, qui lui permit d'arriver au niveau des premières chambres du palais papal et de celles du Belvédère, et de faire une galerie de plus de quatre cents pas donnant du côté de Rome. L'autre, du côté du bois, fermait le vallon qui avait été aplani pour recevoir toute l'eau du Belvédère, et une belle fontaine. De tout ce projet, Bramante ne termina que le premier corridor qui sort du palais et va au Belvédère, du côté de Rome, à l'exception de la dernière galerie qui devait être au-dessus. On avait jeté les fondations de la seconde, face à l'autre, du côté du bois, lorsque la mort vint frapper Jules II et son architecte. Elle vient d'être presque achevée par Pie IV. Il construisit encore la partie qui touche, du côté du Belvédère, au Musée des statues antiques, avec la disposition des niches, et de son temps on y plaça le Laocoon, statue antique des plus remarquables, l'Apollon et la Vénus. Léon X fit ensuite placer le reste des statues, comme le Tibre, le Nil et la Cléopâtre, et Clément VII quelques autres. Du temps de Paul III et de Jules III, on y fit divers travaux d'agrandissement extrêmement coûteux. Si Bramante n'avait pas eu affaire à des ministres si avarés, il aurait pu montrer combien il était expéditif, et combien il entendait merveilleusement la construction. Il poussa les travaux du Belvédère avec une activité prodigieuse ; son ardeur était telle, et d'autre part le pape était si impatient, voulant voir les constructions non pas s'élever mais sortir de terre, que les ouvriers tiraient de jour en présence de Bramante le sable et la terre dure dont ils se servaient la nuit pour les fondations. Ce zèle mal entendu a été cause que la bâtisse éprouva des tassements et des lézardes, et menace ruine aujourd'hui ; et même quatre-vingts brasses de ce corridor s'écroulèrent du temps de Clément VII, et furent relevées par Paul III, qui de plus a été obligé de reprendre les fondations et de renforcer les murs. Il y a encore au Belvédère, de la main de Bramante, plusieurs escaliers d'une grande variété suivant leurs emplacements ; ils sont d'après les trois ordres et admirablement exécutés. On dit qu'il avait fait un modèle de tout l'édifice, qui était une chose merveilleuse, comme on peut en juger par le commencement de cette œuvre restée inachevée. Il fit encore un escalier en spirale, si doux qu'on peut le monter à cheval, et porté sur

(1) Ou Théâtre de Marcellus.

des colonnes dont les ordres se succèdent, l'ionique au dorique, le corinthien à l'ionique ; l'idée lui en fut inspirée par l'escalier de San Niccolo, à Pise, dont nous avons parlé dans la vie de Giovanni et Niccolo Pisani. Le pape, qui l'aimait beaucoup, lui donna pour le récompenser l'office du Plomb, pour lequel il inventa une machine pour sceller les bulles au moyen d'une vis à pression.

Bramante le suivit à Bologne, quand cette ville revint aux États de l'Église, en 1506 ; il s'employa à d'importants travaux pendant la guerre de la Mirandola. Il apprit quantité de choses d'architecture à Raphaël d'Urbin, et l'aida à mettre en perspective les édifices des fresques dans la salle du pape où se trouve le Mont Parnasse. Dans cette salle, Raphaël fit le portrait de Bramante, qui semble mesurer une figure au compas (1).

Le pape résolut de mettre dans la Strada Giulia, redressée par Bramante, tous les édifices et tribunaux de Rome, placés jusque-là dans des endroits très incommodes. Bramante commença alors un palais à San Biagio, sur les bords du Tibre, dont il reste un temple corinthien non terminé (2). C'est vraiment dommage qu'une œuvre si grandiose et si utile n'ait pas été achevée, car elle était regardée par les gens du métier comme la plus belle chose qu'on ait vue dans ce genre. Il fit encore, dans le premier cloître de San Pietro à Montorio, un temple circulaire en travertin (3), dont les proportions, l'ordre et la variété sont telles qu'on ne saurait imaginer édifice plus gracieux ni mieux compris. La beauté en serait encore plus grande, si toute la construction du cloître avait été achevée conforme à un de ses dessins. Il construisit au Borgo le palais qui appartient ensuite à Raphaël d'Urbin (4), et qui fut bâti en briques et en ciment, avec des colonnes doriques et des bossages d'ordre rustique, construction très belle et faite dans une manière nouvelle de mouler les ornements. Entre autres modèles de palais et d'églises qu'il donna également, et qui ont été élevés à Rome et dans les États de l'Église, il fit le dessin et le projet d'ornementation de Santa Maria di Loreto, qui fut ensuite continuée par Andrea Sansovino.

Telle était la puissance de génie de ce merveilleux artiste qu'il fit un projet grandiose pour redresser et restaurer le palais du pape. Son esprit s'était enflammé encore en voyant l'énergie et la volonté du pape être

(1) Dans la fresque de l'école d'Athènes.

(2) N'existe plus.

(3) Qui existe encore.

(4) N'existe plus.

d'accord avec les conceptions de son propre génie, en sorte qu'apprenant que le pape avait l'intention de jeter à terre l'église de Saint-Pierre pour la refaire à nouveau, il lui soumit quantité de dessins, entres autres un admirable projet où il plaçait deux campaniles encadrant la façade, comme on le voit sur le revers des médailles gravées par le fameux Carradosso (que Jules II et Léon X firent frapper par ledit Carradosso. excellent orfèvre, qui n'eut pas son pareil pour faire des coins), et sur la médaille fort belle faite par Bramante lui-même. Le pape, ayant donc résolu de commencer l'immense et formidable entreprise de Saint-Pierre, fit détruire la moitié de l'ancienne basilique et jeta, avec sa rapidité habituelle, les fondations de la nouvelle (1), désireux d'édifier une œuvre qui surpassât en beauté, en grandeur et en richesse tous les monuments de Rome créés par la puissance des princes, l'art et le génie de tant de vaillants maîtres. Les constructions s'élevèrent jusqu'à l'entablement avant la mort du pape et de l'architecte, et l'on voûta les arcs reposant sur les quatre gros pilastres avec autant d'art que de rapidité. Bramante voûta pareillement la chapelle principale où est la niche, s'appliquant en même temps à activer la construction de la chapelle dite du roi de France (2). Il trouva le moyen de faire d'un seul coup l'ornementation de ses voûtes, en édifiant leur intrados en stuc sur des cintres reproduisant en creux les sculptures et les feuillages des voûtes, et il se servit aussi pour voûter ses arcs de ponts suspendus, que nous avons vu depuis employer par Anton da San Gallo. La corniche intérieure qui court le long de la partie que termina Bramante est d'une telle élégance qu'on ne pourrait la modifier sans la gêner. On voit encore, dans ses chapiteaux ornés de feuilles d'olivier, ainsi que dans la partie dorique de l'extérieur, quelle était la puissance de son génie. Si ses forces y avaient répondu, il aurait certainement produit plus de merveilles qu'il ne fit ; les architectes qui lui ont succédé, après sa mort, firent subir tant de changements à son plan primitif, qu'on peut dire qu'il n'en reste plus rien, si l'on excepte les quatre arcs qui soutiennent la tribune. Raphaël d'Urbain, Giuliano da San Gallo et Fra Giocondo de Vérone, qui continuèrent son œuvre après la mort de Jules II, commencèrent à l'altérer ; ensuite Baldassare Peruzzi le modifia encore en construisant dans la croisée la chapelle du roi de France, vers le Campo Santo ; puis, sous Paul III, Antonio da San Gallo le changea entièrement. Enfin Michel-Ange

(1) La première pierre fut posée le 18 avril 1506, sous le pilastre de la coupole auquel est adossée la statue de sainte Véronique.

(2) C'est à dire le bras sud de la croix.



Buonarroti supprima tout ce qu'il y avait de superflu, et ramena l'édifice à cette beauté et à cette perfection auxquelles les autres n'avaient jamais songé. C'est son œuvre, quoi qu'il m'ait dit bien souvent qu'il ne faisait que suivre les idées de Bramante et que les véritables auteurs d'un édifice sont ceux qui en donnent les premiers le dessin (1). Le projet de Bramante apparaît démesuré, quand on considère la maigre continuation que l'on a donnée au commencement grandiose des travaux. Si, au contraire, il avait donné un début moindre à ce monument étonnant, ni le génie de San Gallo et des autres, ni celui de Buonarroti lui-même n'auraient pu ensuite le transformer en plus grand.

On raconte qu'il était si désireux de voir avancer ses travaux qu'il détruisit dans la vieille basilique beaucoup de belles choses, telles que des tombeaux de papes, des peintures, des mosaïques et quantité de portraits de personnages illustres qui se trouvaient dans cette église, la première de la chrétienté (2). Il conserva seulement l'autel et l'ancienne tribune qu'il entourra d'un magnifique ornement dorique en pépérin, pour que le pape pût y réunir sa cour et les ambassadeurs des princes chrétiens, lorsqu'il vient célébrer la messe à Saint-Pierre. La mort empêcha Bramante de terminer cet ouvrage qui fut ensuite terminé par Baldassare Peruzzi.

Bramante était d'un caractère gai et bienveillant, et il s'appliqua toujours à aider les siens. Il aimait les hommes bien doués du côté de l'esprit et leur rendait tous les services possibles, comme on peut s'en rendre compte par ce qu'il fit pour le charmant Raphaël d'Urbain qu'il appela à Rome (3). Il vécut toujours d'une manière honorable et splendide, une fois arrivé au rang que lui valurent son mérite et son génie et n'hésitait pas à dépenser. Il se plaisait à la poésie, aimait à entendre et à improviser lui-même sur la lyre, et composa quelques sonnets qui ne sont pas sans mérite. Estimé et recommandé par les prélats et les seigneurs qui le connurent, sa renommée, immense de

(1) Extrait d'une lettre de Michel-Ange à Bartolommeo Ammanati : On ne peut nier que Bramante ait été excellent en architecture autant qu'aucun autre l'ait été depuis les anciens jusqu'à nos jours. Il posa la première pierre de Saint-Pierre, et fit sa construction non confuse, mais claire, nette, lumineuse, et complètement isolée, de manière à ne nuire à aucune partie du palais pontifical. On la regarda comme une belle œuvre, comme c'est manifeste encore maintenant, en sorte que quiconque s'est éloigné du plan primitif de Bramante, comme l'a fait San Gallo, s'est éloigné de la vérité.

(2) La plupart au contraire furent conservées.

(3) Et qui était son parent éloigné. Bramante le désigna pour son successeur.



son vivant, s'accrut encore après sa mort par l'interruption de la construction de Saint-Pierre qui dura plusieurs années. Il vécut soixante-dix ans ; on lui fit de magnifiques funérailles auxquelles assistèrent la cour du pape et tous les peintres, sculpteurs et architectes qui se trouvaient à Rome. Il fut enseveli à Saint-Pierre en 1514 (1).

Sa mort fut une grande perte pour l'architecture, car il y ajouta quantité de découvertes qu'il fit dans les autres arts, telles que la manière de faire les voûtes en caisson et le stucage, qui tous deux étaient pratiqués par les anciens, mais qui avaient été perdus depuis la ruine du monde antique jusqu'à son époque. Ceux qui vont aujourd'hui mesurant les œuvres antiques d'architecture trouvent dans celles de Bramante non moins de science et de dessin. Aussi peut-il être regardé par tous ceux qui exercent cette profession comme un des génies les plus rares qui aient illustré notre siècle.

---

## Fra BARTOLOMMEO di SAN MARCO

*Peintre florentin, né en 1457, mort en 1511*

Bartolommeo, ou Baccio (2), suivant le diminutif toscan, naquit à la villa Savignano, près de Prato, qui est à dix milles de Florence. Ayant dans son enfance montré non seulement du goût, mais de l'aptitude pour le dessin, il fut placé, par l'entremise de Benedetto da Maiano, dans l'atelier de Cosimo Rosselli. Il demeura longtemps chez des parents (3) qui habitaient à la porta a San Piero Gattolini, d'où lui vint le nom de Baccio dalla Porta. Après avoir quitté Cosimo Rosselli, il étudia avec beaucoup d'ardeur les ouvrages de Léonard de Vinci, et en peu de temps il fit tant de progrès dans le coloris qu'il s'acquit la réputation d'être un des meilleurs jeunes artistes, tant dans le coloris que dans le dessin. Il s'associa avec Mariotto Albertinelli (4), qui en peu de temps prit très bien sa manière ; ils exécutèrent ensemble quantité de tableaux représentant des Madones répandues

(1) Le 11 mars, dans la Grotte Vaticane.

(2) Né à Florence, fils de Paolo di Jacopo del Fattorino et de Bartolomea di Salimbene. Inscrit de cette façon sur le vieux livre des peintres de Florence.

(3) Son père habitait San Felice in Piazza.

(4) En 1509. L'association fut rompue le 5 janvier 1512.

dans Florence, que nous ne citerons pas toutes. Pier del Pugliese avait une petite Madone en marbre, de très faible relief, par Donatello, œuvre très remarquable ; pour la rehausser, il fit faire un tabernacle en bois, fermé par deux volets, à l'intérieur desquels Baccio dalla Porta représenta la Nativité du Christ et la Circoncision, si bien peintes dans le genre de la miniature, qu'en peinture à l'huile on ne saurait faire mieux. Quand les volets sont fermés, ils représentent en clair-obscur et à l'huile l'Annonciation de la Vierge (1).

Baccio était aimé à Florence pour son mérite ; assidu au travail, bon, paisible de nature et craignant Dieu, il aimait la vie tranquille, fuyait les mauvaises compagnies et se plaisait à entendre les prédications, ainsi qu'à rechercher la société des personnes savantes et réfléchies. Aussi sa réputation grandissante lui fit demander par Gerozzo, fils de Mona Venna Dini, de peindre une chapelle dans le cimetière de l'hôpital de Santa Maria Nuova. Il y commença une fresque du Jugement dernier (2), qui lui acquit une grande renommée, mais qui resta inachevée, Baccio ayant résolu de se consacrer à Dieu plutôt qu'à la peinture.

A cette époque Fra Girolamo Savonarola de Ferrare, célèbre théologien de l'Ordre des Frères prêcheurs, se trouvant à San Marco, Baccio, qui allait assidûment à ses prédications, en arriva à se lier étroitement avec lui et à demeurer presque continuellement dans le couvent où il avait contracté une grande amitié avec les autres frères. Savonarola s'écriait chaque jour dans ses prêches que les peintures lascives, la musique, les poésies amoureuses induisent les âmes à mal faire, et persuadait qu'il était indigne de voir, dans les maisons où se trouvent des jeunes filles, des tableaux représentant des nudités. Le peuple s'étant échauffé à ses discours, survint le carnaval, pendant lequel, suivant un ancien usage, on allumait, le soir du mardi, un grand feu de joie sur la place publique, et les hommes et les femmes dansaient autour, se tenant par la main en chantant des rondes amoureuses. Fra Girolamo fit si bien que, ce jour-là, au lieu de former le bûcher de bois et de broussailles, on brûla des livres, des instruments de musique, des recueils de poésie et une énorme quantité de tableaux et de sculptures représentant des nudités, mais venant des meilleurs maîtres, ce qui fut une perte irréparable pour les arts et surtout pour la peinture. Baccio apporta toutes les études qu'il avait faites

(1) Ces volets sont actuellement aux Offices.

(2) Conservée actuellement aux Offices, 1499-1500. En mauvais état.

d'après le nu, et fut imité par Lorenzo di Credi et plusieurs autres appelés *I Piagnoni*.

Peu de temps après, par suite de l'affection que Baccio portait à Fra Girolamo, il fit un très beau tableau de lui (1), qui, envoyé d'abord à Ferrare, est revenu dernièrement à Florence, dans la maison de Filippo Alamano Salviati, qui en fait grand cas, comme étant de la main de Baccio.

Il arriva ensuite que le parti contraire à Fra Girolamo se souleva, un jour, pour s'emparer de lui et le livrer à la justice, à cause des séditions qu'il avait excitées à Florence. Ses amis se réunirent de leur côté, au nombre de plus de cinq cents, et se renfermèrent dans San Marco, Baccio étant avec eux. A la vérité, timide et peu courageux, quand il entendit donner l'assaut au couvent, et qu'il y eut des morts et des blessés, il eut une grande frayeur et fit le vœu d'entrer immédiatement en religion dans cet ordre s'il échappait à cette bagarre, serment qu'il observa scrupuleusement. Le tumulte terminé, le frère pris et condamné à mort (2), comme le racontent les historiens, Baccio se rendit à Prato, et, suivant les chroniques du couvent, prit l'habit de saint Dominique, le 26 juillet de l'an 1500, au grand déplaisir de tous ses amis qui s'affligeaient de l'avoir perdu et se plaignaient surtout de la résolution qu'il avait prise de ne plus se livrer à la peinture. Mariotto Albertinelli termina alors la fresque de Santa Maria Nuova, laissée inachevée par Fra Bartolommeo [nom que Baccio avait reçu du prieur, en prenant l'habit religieux]. Celui-ci, étant resté plusieurs mois à Prato, fut ensuite placé par ses supérieurs dans le couvent de San Marco, à Florence, dont les religieux l'accueillirent avec beaucoup de caresses.

Bernardo del Bianco avait fait construire, à cette époque, dans la Badia de Florence, une chapelle en pierre de macigno, richement sculptée, sur les dessins de Benedetto da Rovezzano. Désireux d'y placer un tableau qui fut digne de cette ornementation, et persuadé que Fra Bartolommeo était tout désigné pour cette œuvre, il essaya de l'y décider par l'entremise de ses amis. Fra Bartolommeo, cependant, était au couvent, ne s'occupant plus qu'à suivre les offices divins et à observer les règles de son ordre; bien qu'il fût sollicité, par le prieur et par ses amis les plus chers, de produire quelque peinture, depuis

(1) Actuellement à Florence, au musée de Saint-Marc. Un portrait de Savonarole, également dû à Fra Bartolommeo, est à l'Académie des Beaux-Arts.

(2) Le supplice de Savonarole eut lieu le 23 mai 1498.

quatre ans il s'y refusait, quand, se rendant aux prières de Bernardo del Bianco (1), il consentit à commencer le tableau représentant saint Bernard qui écrit et aperçoit la Vierge soutenue par des anges et portant dans ses bras l'Enfant Jésus (2). Il est plongé dans une extase si admirablement exprimée que celui qui considère attentivement cette peinture y découvre quelque chose de vraiment céleste, et Fra Bartolommeo y consacra autant d'ardeur que d'amour, ainsi qu'à l'arc peint à fresque qui est au-dessus. Il fit encore plusieurs tableaux pour le cardinal Jean de Médicis; il peignit pour Agnolo Doni une Madone d'une beauté extraordinaire, qui décore l'autel d'une chapelle, dans la maison de ce gentilhomme (3).

Dans ce temps, Raphaël d'Urbain vint à Florence pour se perfectionner dans son art; il enseigna les vraies principes de la perspective à Fra Bartolommeo, avec qui il s'était intimement lié, et dont il étudiait le coloris. A cette époque, Fra Bartolommeo fit un tableau, avec une quantité de figures pour San Marco (4); après avoir été exposé plusieurs mois dans cette église, ce tableau fut envoyé, en présent, au roi de France. Il le remplaça à San Marco par un autre, également rempli de figurés, et représentant le Mariage du Christ enfant avec sainte Catherine, religieuse (5). Il s'efforça d'y imiter le coloris de Léonard, surtout dans les teintes obscures, pour lesquelles il employa le noir de fumée des imprimeurs et l'ivoire brûlé; c'est pourquoi ce tableau pousse beaucoup au noir aujourd'hui. Peu de temps après, il fit un autre tableau, placé vis-à-vis, et qui représente la Vierge entourée de saints (6). Il mérita de grands éloges pour avoir introduit dans la peinture une manière d'envelopper ses figures, en sorte qu'elles présentent une harmonie merveilleuse de couleurs, qu'elles paraissent en relief et vraiment vivantes.

Fra Bartolommeo, entendant vanter sans cesse les œuvres admirables de Michel-Ange faites à Rome, ainsi que celles du gracieux Raphaël, enthousiasmé par les récits des merveilles enfantées par ces divins artistes, se rendit, avec la permission du prier, à Rome, où il fut hébergé par Fra Mariano Fetti, frère du Plomb, au couvent de San Silvestro. Il peignit pour lui deux tableaux de saint Pierre et de saint

(1) L'allocation du tableau est du 18 novembre 1504.

(2) Actuellement à l'Académie des Beaux-Arts; peinte en 1506-1507.

(3) Actuellement Galerie Corsini, à Rome; peinte en 1516.

(4) C'est une Vierge entourée de saints; au Louvre. datée MDXI.

(5) Actuellement au Palais Pitti.

(6) En place.

Paul (1), mais il ne réussit pas aussi bien dans ce milieu qu'à Florence. Frappé d'étonnement à la vue de tant de chefs-d'œuvre anciens et modernes, il prit une si grande défiance de son talent, qu'il se hâta de partir, confiant à Raphaël le soin de terminer le tableau de saint Pierre, qui fut donné à Fra Mariano lorsqu'il eut été entièrement retouché par l'incomparable Sanzio.

Il revint à Florence où, souvent, il avait été critiqué comme ne sachant pas peindre le nu. Il voulut donc montrer qu'il était apte à toute partie de son art autant que n'importe qui, et fit, comme preuve, un tableau représentant saint Sébastien nu (2), avec un coloris semblable à celui des chairs, une douceur de figure et une beauté correspondant à celle de la personne, en un mot si bien réussi que tous les artistes s'accordèrent à le louer. On raconte que, tandis que ce tableau était exposé dans l'église les frères, ayant appris dans leurs confessionnaux que plusieurs femmes avaient été induites en tentation par la vue de la trop séduisante imitation de la nature, retirèrent le tableau de leur église et le mirent dans le chapitre où il ne resta pas longtemps, car il fut acheté par Giovan Batista della Palla, et envoyé au roi de France. Fra Bartolommeo s'était fâché un jour contre les menuisiers qui faisaient les cadres de ses tableaux, parce que, de même que nos ouvriers d'aujourd'hui, ils couvraient avec les montants à peu près un huitième de la toile. Il chercha donc un moyen de ne plus mettre d'ornements à ses tableaux, fit cintrer le panneau de son saint Sébastien, y figura une niche en perspective que l'on croirait creusée dans le bois et plaça ensuite tout autour des corniches peintes. Il se servit du même procédé pour notre saint Vincent et le saint Marc. Le saint Vincent prêchant sur le Jugement dernier est peint à l'huile et sur bois, au-dessus de l'arc d'une porte qui conduit à la sacristie du couvent de San Marco (3). Dans son attitude et particulièrement dans la tête, on remarque la ferveur et l'exaltation des prédicateurs qui, pour ramener à la vertu les hommes plongés dans le vice, les menacent de la justice de Dieu.

Ayant entendu dire que sa manière était mesquine, il voulut prouver qu'il savait faire les grandes figures, en exécutant, sur la façade de la porte du chœur, une figure de saint Marc l'évangéliste (4) de cinq

(1) Les cartons sont à l'Académie des Beaux-Arts à Florence; les tableaux au Quirinal.

(2) Actuellement chez M. Alaffre, à Pézenas; peint en 1515.

(3) Actuellement à l'Académie des Beaux-Arts.

(4) Actuellement au palais Pitti.



brasses de proportion, peinte sur bois, remarquable par la perfection du dessin et la beauté du travail. Salvador Billi, marchand florentin, ayant appris à son retour de Naples la renommée de Fra Bartolommeo et ayant vu ses œuvres, lui fit faire un tableau représentant le Christ Sauveur, allusion à son nom, entouré de quatre Évangélistes (1). Dans le bas, deux enfants, d'un coloris frais et gracieux, tiennent le globe du monde ; on y voit encore deux prophètes très estimés.

Après tous ces travaux, éprouvant le besoin de changer d'air, il fut envoyé par le prieur, qui était son ami, dans un de leurs monastères (2), où il exécuta, pour le salut de son âme et le profit de l'ordre plusieurs peintures de piété relatives à la contemplation de la mort. A San Martino de Lucques, il fit une Madone ayant à ses côtés saint Étienne et saint Jean et à ses pieds un petit ange qui joue du luth, d'un dessin et d'un coloris parfaits (3). Pareillement, à San Romano, il fit une peinture sur toile représentant une Madone de la Miséricorde, placée sur un piédestal, avec des anges soutenant son manteau (4). Cette œuvre est regardée comme la plus parfaite qu'il ait produite. Dans la même église, il y a de lui une toile où sont figurés le Christ, sainte Catherine martyre et une sainte Catherine de Sienne en extase, dont la beauté est inimitable (5).

A Prato, vis-à-vis des prisons, il fit un tableau de l'Assomption (6) et d'autres peintures qui sont dans la maison des Médicis ou ailleurs. Dans celle de Pier del Pugliese, appartenant aujourd'hui à Matteo Bottit citoyen et marchand florentin, il fit, au sommet d'un escalier, dans un vestibule, saint Georges à cheval terrassant le serpent (7). Cette peinture est à l'huile et en clair-obscur ; il préparait ainsi ses ouvrages en guise de cartons et les ombrait aussi à l'encre ou avec du bitume. Nous en avons la preuve dans plusieurs de ses tableaux restés inachevés à sa mort, et dans quantité de dessins faits de la même manière, dont la plus grande partie se trouve dans le monastère de Santa Caterina (8), sur la place San Marco chez une religieuse qui s'occupe de peinture (9). Il avait l'habitude, quand il travaillait, d'avoir l'objet vivant sous les

(1) Tableau payé 100 ducats d'or. Le milieu est au palais Pitti, les deux prophètes sont aux Offices. 1516. Signé, daté MDXVI.

(2) A la Maddalena in pian di Mugnone.

(3) En place, signé : FRIS. BARTHOL. FLORENTINI. OPVS. 1509.

(4) Peinte en 1515.

(5) Les deux tableaux de San Romano sont à la Pinacothèque de Lucques.

(6) Au Musée de Naples. 1516.

(7) N'existe plus.

(8) Actuellement Académie des Beaux-Arts.

(9) Sœur Plautilla Nelli.

yeux ; pour reproduire les draperies, les armes et autres choses semblables, il fit faire un mannequin de grandeur naturelle, dont les jointures étaient flexibles et qu'il recouvrait d'étoffes. Il pouvait ainsi conserver ses plis jusqu'à ce qu'il eût amené son œuvre à toute sa perfection ; ce mannequin, tout gâté et vermoulu qu'il est, se voit dans notre atelier, en souvenir de ce grand peintre (1).

A Arezzo, dans l'abbaye des moines noirs, il fit en clair-obscur la tête d'un Christ qui est une œuvre admirable, ainsi que le tableau de la Compagnia de' Contemplani, qui est actuellement chez Messer Alessandro, fils d'Ottaviano de' Medici (2).

Dans la chapelle du noviciat de San Marco, il y a de sa main un tableau de la Purification (3), d'une couleur et d'un dessin charmants. Tandis que, pour son agrément, il demeurait à Santa Maria Maddalena, dans la maison de campagne des frères, il fit un Christ et une Madeleine (4) et quelques ouvrages à fresque pour le couvent. Il exécuta, pareillement à fresque, dans la salle des étrangers, à San Marco, un arc dans lequel il représenta le Sauveur, accompagné de Cléophas et de Luc (5). Il commença à San Gallo un tableau que termina Giuliano Bugiardini, et qui est aujourd'hui sur le maître-autel de San Jacopo tra Fossi (6). Pareillement, un tableau du Rapt de Dinah (7), qui est chez Messer Cristofano Rinieri, fut mis en couleur par Giuliano ; on y voit des édifices et des inventions très estimés.

Piero Soderini lui avait donné à faire le tableau de la salle du Conseil, qu'il dessina en clair-obscur, de manière à se faire grand honneur (8). Il représente tous les protecteurs de la ville et les saints, dont les jours de fête correspondent à ceux des victoires remportées par Florence ; on y voit le propre portrait du peintre, fait à l'aide d'un miroir (9). Il l'avait commencé et dessiné en entier quand il lui arriva, à force de travailler sous une fenêtre ouverte, d'être frappé d'une paralysie du côté, au point de ne pouvoir plus se mouvoir. Les médecins lui ordonnèrent d'aller prendre les eaux à San Filippo, où il demeura longtemps mais sa santé s'y améliora peu. Il était très avide de fruits, quoiqu'ils

(1) Conservé à l'Académie des Beaux-Arts.

(2) Ces deux peintures ont disparu.

(3) Au Musée de Vienne, 1516.

(4) En place, fresque de 1517.

(5) Existe encore.

(6) C'est une Pietà, actuellement au palais Pitti.

(7) Au Musée de Vienne, peint par Bugiardini.

(8) Commandé le 26 novembre 1510.

(9) Actuellement aux Offices ; tableau resté inachevé en 1517.

lui fussent contraires ; aussi, ayant un matin mangé beaucoup de figes, une fièvre violente vint aggraver ses autres maux et l'emporta en quatre jours, à l'âge de 48 ans (1) ; il avait toute sa connaissance lorsqu'il rendit son âme à Dieu. Sa mort affligea profondément ses amis et surtout les moines, qui l'enterrèrent dans leur sépulture, à San Marco, le 8 octobre de l'an 1517.

Il était dispensé d'assister aux offices et abandonnait le gain de ses ouvrages à son couvent, ne se réservant que ce qui était nécessaire pour l'achat de ses couleurs et les autres frais qu'entraîne la peinture. Il donna tant de charme à ses figures par son coloris, et inventa tant de choses nouvelles, qu'il mérite d'être compté parmi les bienfaiteurs de l'art.

---

## Mariotto ALBERTINELLI

*Peintre florentin, né en 1474, mort en 1515*

Mariotto Albertinelli, fils de Biagio di Bindo (2), fut pour ainsi dire un second Fra Bartolommeo, tant par l'étroite union et le travail en commun, que leur amitié leur fit contracter que par la ressemblance de leur manière. Il quitta l'état de batteur d'or, qu'il avait exercé jusqu'à l'âge de vingt ans, pour entrer dans l'atelier de Cosimo Rosselli. C'est là que commença cette grande intimité qui lui fit abandonner Cosimo, quand Baccio le quitta pour travailler librement. Ils demeurèrent longtemps à la Porta San Piero Gattolini, où ils travaillèrent beaucoup ensemble. Mais comme Mariotto n'était pas aussi versé dans le dessin que Baccio, il se mit à étudier les antiques qui étaient alors à Florence, dont la majeure partie et les plus beaux se trouvaient dans le palais Médicis (3), ce qui lui fit faire de grands progrès dans le dessin. Après une séparation d'avec Baccio, il retourna auprès de lui, l'année 1494, quand Piero de' Medici fut exilé. Il se mit à étudier assidûment le modelage en terre, ainsi que l'imitation de la nature et de la manière de son ami ; il y réussit si bien, qu'on attribuait souvent de ses tableaux à Baccio (4). Survint l'entrée de Baccio en religion, qui plongea

(1) Le 6 octobre 1517, à l'âge de 42 ans, d'après le Nécrologe du couvent.

(2) Et de Vittoria di Biagio Rosani ; né le 13 octobre 1474 (livre des baptêmes de Florence).

(3) Actuellement palais Riccardi, ou préfecture de Florence.

(4) Leur association fut rompue le 5 janvier 1512 ; Baccio entra en religion l'an 1500.

Mariotto dans le désespoir. Cette nouvelle lui parut si étrange que plus rien ne l'égayait, et, s'il n'eût pas été du parti opposé à la faction de Savonarola et n'eût pas autant détesté la société des moines, dont il disait sans cesse du mal, il est probable que son affection l'eût poussé à s'encapuchonner dans le couvent de Baccio. Celui-ci avait laissé inachevé le Jugement dernier que Gerozzo Dini lui avait commandé pour le cimetière de Santa Maria Nuova. Comme le carton et tous les dessins étaient terminés et que Mariotto était prié par Baccio qui avait reçu un acompte et se faisait scrupule de ne pas tenir ses engagements, il termina la fresque de manière que beaucoup la croient sortie d'une seule main. Dans le chapitre de la Chartreuse de Florence, il peignit à fresque un Christ avec la Vierge et Madeleine au pied de la croix et quelques anges dans les airs qui recueillent son sang (1), œuvre exécutée avec une grande perfection. Il fit, pour les religieuses de San Giuliano, à Florence, le tableau du maître-autel (2), qu'il peignit dans son atelier à Gualfonda, ainsi qu'un autre pour la même église, représentant la Trinité, sur fond d'or et à l'huile. Mariotto était d'humeur inquiète et très porté sur l'amour ainsi que sur la bonne chère ; les médisances, les satires, qui ont toujours eu cours parmi les peintres et dont l'usage s'est conservé jusqu'à ce jour, lui rendirent l'art tellement odieux qu'il résolut de le quitter, et ouvrit une belle auberge, hors de la Porta San Gallo, et, au Ponte Vecchio, une taverne du Dragon qu'il tint lui-même plusieurs mois, disant qu'enfin il cultivait un art où il ne rencontrait ni muscles, ni raccourcis, ni perspectives et surtout point de critiques. Mais il se dégoûta bientôt de ce triste métier et se remit à la peinture. Entre autres tableaux qu'il peignit à cette époque, il fit, pour la Compagnie de San Zanobi, à côté de la maison canoniale de Santa Maria del Fiore, une Annonciation (3) qu'il termina avec beaucoup de soin et de travail. Il s'était mis dans la tête que les peintures qui ne réunissaient pas la vigueur et le relief à une certaine douceur n'étaient pas à estimer. Comme il reconnaissait que les ombres seules donnent le relief ; que, cependant, si elles sont trop fortes, elles ne produisent aucun effet, et que, si elles sont trop faibles, la peinture reste plate et sans vigueur, il aurait voulu ajouter à la souplesse du modelé quelque chose que l'art ne lui semblait pas avoir compris ou rendu jusqu'alors. Il chercha à mettre ses idées à exécution dans ce tableau et se donna

(1) En place, signé, daté 1506.

(2) Une Vierge, signée : OPVS MARIOTTI. Ces deux tableaux sont à l'Académie du Beaux-Arts.

(3) A l'Académie des Beaux-Arts, signée : 1510. MARIOTTI FLORENTINI OPVS.



un mal énorme, comme on peut s'en rendre compte par les figures de quelques petits anges et celle de Dieu le Père, auxquelles il donna un puissant ressort, en les plaçant sur le fond obscur d'une voûte sculptée dont la perspective se prolonge avec une étonnante vérité ; il y a, en outre, quelques anges qui volent en jetant des fleurs, d'une grâce extrême. Cette œuvre fut défaite et refaite plusieurs fois par Mariotto avant qu'il la terminât, faisant passer son coloris du clair à l'obscur, tantôt plus vif et animé, tantôt moins. N'étant jamais satisfait, il disait que sa main était inhabile à rendre sa pensée ; il aurait voulu trouver un blanc plus brillant que la céruse, et se mit à le purifier pour lui donner l'éclat de la lumière sur les parties les plus éclairées. Enfin, forcé de reconnaître que l'art est insuffisant pour rendre ce que conçoit l'intelligence et le génie de l'homme, il s'arrêta et livra son œuvre au public. Les artistes lui donnèrent beaucoup d'éloges ; mais, trompé dans l'espoir d'obtenir, en considération de ses peines, un prix plus élevé que celui qu'on lui offrait, il rompit avec ceux qui lui avaient commandé ce tableau. Alors Pietro Perugino déjà vieux, Ridolfo Ghirlandajo et Francesco Granacci, qui faisaient grand cas de son talent, se réunirent pour estimer le tableau et les remirent d'accord. A San Brancazio (1) de Florence, il représenta la Visitation de la Vierge dans un cadre demi-rond. Pareillement à Santa Trinità, il fit une Vierge entre saint Jérôme et San Zanobi (2), et, pour la corporation des prêtres de San Martino, une autre Visitation très estimée (3).

Appelé ensuite au couvent della Quercia, hors de Viterbe, à peine eut-il commencé un tableau qu'il lui vint l'envie de voir Rome. S'y étant rendu, il peignit dans la chapelle de Fra Mariano Fetti, à San Salvestro di Montecavallo, un tableau à l'huile représentant le Mariage mystique de sainte Catherine de Sienne (4). De retour à la Quercia, où il avait laissé quelques amours, il voulut montrer qu'il était en mesure de les satisfaire et dépassa ses forces. Comme il n'était plus jeune ni très vigoureux dans ce genre d'exercice, il dut prendre le lit et se fit porter à Florence dans une bannette, sous prétexte que l'air de la Quercia lui était contraire. Les secours, les remèdes furent inefficaces ; le mal empira et, au bout de peu de jours, il mourut des suites de ces excès, à l'âge de 45 ans (5). Il fut enterré à San Pier Maggiore.

(1) Église supprimée ; la peinture est perdue.

(2) Au musée du Louvre, signée : MARIOCTI. DE. BERTINELLIS. OPUS. A. D. MDVI.

(3) Aux Offices, datée MDIII.

(4) Peinture perdue.

(5) Le 5 novembre 1515, d'après le Livre des Morts.



## TORIGIANO

*Sculpteur florentin, né en 1472, mort en 1528*

Torigiano (1), sculpteur florentin, montra plus d'orgueil que de talent, bien qu'il en eût beaucoup. Dans sa jeunesse, il fut du nombre des élèves que Laurent de Médicis faisait instruire à ses frais dans le jardin situé sur la place San Marco, à Florence; ce magnifique citoyen avait rempli son jardin, la galerie et les salles de son palais de sculptures et de peintures antiques, aussi bien que des meilleures productions des plus grands maîtres qui fussent alors en Italie et au dehors. La réunion de toutes ces œuvres, outre qu'elle formait un magnifique ornement dans ce jardin, était comme une école et une académie pour les jeunes peintres et sculpteurs et aussi pour tous ceux qui s'occupaient de dessin, particulièrement les jeunes nobles. A la tête des jeunes gens se trouvait Bertoldo, vieux maître plein d'expérience, qui avait été à l'école de Donato; outre l'enseignement, il était chargé de conserver les cartons, les dessins et les statues de Donato, de Pippo (2), Masaccio, Paolo Uccello, Fra Giovanni, Fra Filippo et tant d'autres maîtres. Tous ces antiques furent vendus à l'encan, lorsque, en 1494, Piero, fils de Laurent, fut banni de Florence. Mais on en rendit la plus grande partie, en 1512, au magnifique Giuliano, quand il fut rappelé dans sa patrie avec les autres Médicis; ils sont conservés aujourd'hui dans la galerie du duc Cosme (3).

Parmi les artistes qui étudièrent le dessin dans ce jardin et qui devinrent des maîtres excellents, il y avait Michel-Ange, fils de Lodovico Buonarroti, Giovanni Francesco Granacci, Lorenzo di Credi, Giuliano Bugiardini, Baccio da Montelupo, Andrea Contucci dal Monte Sansovino et le Torigiano. Orgueilleux et jaloux en même temps que robuste et courageux, il se plaisait à tourmenter ses camarades en paroles et en faits. Il s'occupait plus particulièrement de sculpture, mais, néanmoins, il modelait en terre avec beaucoup de fini et de style. Ne pouvant supporter qu'aucun autre le surpassât, il abîmait les ouvrages des autres, quand il voyait qu'il ne pouvait arriver à leur beauté, et, s'ils se fâchaient, il passait des paroles aux voies de fait. Il avait une haine particulière pour Michel-Ange, uniquement parce qu'il le voyait travailler avec ardeur et qu'il savait que Michel-Ange dessinait chez lui pendant la nuit et les jours de fête, en sorte qu'il réussissait mieux quand il

(1) Pietro da Antonio Torigiani, né le 24 novembre 1472.

(2) Filippo Brunellesco.

(3) La plupart sont aux Offices.

travaillait dans le jardin, et s'attirait ainsi les caresses du magnifique Laurent. Torrigiano, poussé par une jalousie effrénée, cherchait à l'offenser par tous les moyens possibles ; un jour ils en vinrent aux coups, et Torrigiano donna un coup de point si malheureux sur le nez de son adversaire, qu'il le brisa, et que Michel-Ange le porta brisé toute sa vie. Laurent, l'ayant appris, en conçut un si violent courroux que Torrigiano aurait reçu un grave châtement s'il ne se fût enfui de Florence. Étant donc allé à Rome, où Alexandre VI faisait élever la tour Borgia, il y exécuta, en compagnie d'autres maîtres, de nombreux travaux de stuc (1). Puis il se laissa entraîner par quelques jeunes gens florentins à prendre du service dans les troupes du duc de Valentinois, qui était en guerre avec les Romagnols, et, de sculpteur devenu soldat, il se comporta valeureusement dans la guerre de Romagne (2). Il en fit autant sous Paolo Vitelli, dans la guerre de Pise (3), et se trouva avec Piero de' Medici au fait d'armes du Garigliano (4), où il enleva un drapeau et reçut le nom de vaillant enseigne. Puis voyant que, malgré sa valeur, il n'obtiendrait jamais le grade de capitaine, et que, loin d'avoir retiré quelque profit de la guerre, il avait perdu un temps précieux, il retourna à la sculpture.

Des marchands florentins le conduisirent en Angleterre, où il exécuta pour le roi nombre d'ouvrages en marbre, en bronze (5) et en bois, en concurrence de maîtres de ce pays, auxquels il resta supérieur. Il obtint de si grandes récompenses que, s'il n'eût pas été inconsidéré, orgueilleux et sans frein, il eût pu mener une vie tranquille et faire une bonne fin, au contraire de ce qui lui arriva. D'Angleterre étant passé en Espagne, il fit de nombreux ouvrages très estimés et qui sont en divers endroits, entre autres un Crucifix en terre qui est la plus belle chose qui soit en Espagne. Dans un monastère des frères de Saint-Jérôme, hors de Séville, il fit un autre Crucifix, un saint Jérôme en pénitence, avec son lion (6), et une Vierge tenant l'Enfant Jésus, si belle que le duc d'Arcos lui en demanda une pareille. Pour l'obtenir, ce seigneur fit tant de promesses que Torrigiano crut sa fortune faite. Quand son travail fut terminé, le duc le paya avec une si grande quantité de maravédís (monnaie qui vaut peu ou rien), que Torrigiano, voyant arriver deux personnes chargées de ce poids, crut plus que jamais qu'il allait se trouver

(1) En 1493-1494.

(2) De 1493 à 1500.

(3) En 1498.

(4) En 1503.

(5) Entre autres le tombeau du roi Henri VII et de la reine Elisabeth, à Westminster ; terminé en 1519.

(6) Le saint Jérôme existe encore au Musée de Séville.

très riche. Mais, ayant prié un de ses compatriotes de compter cette somme et de l'évaluer à la mode italienne, le Florentin lui prouva que le tout ne montait pas à trente ducats. Torrigiano, se croyant joué, et outré de colère, courut vers sa statue et la mit en pièces. L'Espagnol, irrité, l'accusa d'hérésie ; jeté en prison, interrogé chaque jour, mené d'un inquisiteur à l'autre, Torrigiano fut enfin jugé digne d'un très grave châtiement, qui ne fut pas autrement mis à exécution, parce que, étant tombé dans une telle mélancolie qu'il resta plusieurs jours sans manger, il devint tellement faible que sa vie s'en alla peu à peu. En se privant de manger, il évita ainsi la honte du supplice qui l'attendait, ayant été, comme l'on croit, condamné à mort. Ses œuvres datent de l'an 1513 ou environ. Il mourut en 1522 (1).

## Giuliano et Antonio da SAN GALLO

*Architectes florentins : le premier, né en 1445, mort en 1516 ;  
le second, né en 1455, mort en 1534*

Francesco (2) di Paulo Giamberti, qui fut assez bon architecte du temps de Cosme de Médicis et fut souvent employé par lui, eut deux fils, Giuliano et Antonio, qu'il plaça auprès de Francione, menuisier, pour apprendre la marqueterie. Giuliano apprit fort bien tout ce que le Francione lui enseigna, et les ouvrages de marqueterie qu'il exécuta ensuite tout seul dans le chœur du Dôme de Pise (3) sont encore maintenant très estimés dans ce genre de travaux. Pendant que Giuliano s'appliquait au dessin et que le sang de la jeunesse bouillait dans ses veines, l'armée du duc de Calabre, ennemi personnel de Laurent de Médicis, vint mettre le siège devant Castellina (4), pour occuper le territoire de la Seigneurie de Florence et parvenir, si cela lui réussissait, à accomplir de plus grands desseins. Laurent, forcé d'envoyer un ingénieur dans cette place pour la fortifier et prendre la direction de l'artillerie, ce que dans ce temps peu d'hommes étaient capables de faire, choisit Giuliano qu'il savait habile, actif entreprenant et dévoué, comme étant fils de Francesco qui l'avait été tout autant à la maison

(1) Mort fin juillet 1528. Le 5 novembre de cette année-là, sa veuve déclare ; *mortuus est et decessit, jam sunt tres menses et ultra.*

(2) Francesco di Bartolo di Stefano, d'après sa déclaration de 1498. A vingt ans Giuliano est à Rome et travaille au palais San Marco.

(3) Ne sont pas de lui, mais bien du Francione et de Serravallino.

(4) En 1478.

des Médicis. Arrivé à la Castellina, il fortifia cette place à l'intérieur et à l'extérieur, et la pourvut de tout ce qui était nécessaire à sa défense. Il fit en sorte que le duc de Calabre fut trop heureux de faire un accord et de se retirer (1), ce qui valut à Giuliano un grand crédit à Florence près du duc Laurent qui le traita toujours avec faveur.

S'étant ensuite appliqué à l'architecture, il commença le premier cloître de Cestello (2) et en fit la partie qui se voit d'ordre ionique, et dont les colonnes furent composées d'après un chapiteau antique trouvé à Fiesole par Messer Lionardo Salutati, évêque de ce lieu. Mais le cloître resta inachevé, parce que les moines ne purent suffire à une aussi grande dépense. Giuliano, cependant, étant venu en plus grande considération auprès de Laurent qui avait l'idée de construire un palais au Poggio a Caiano, entre Florence et Pistoia, et qui avait déjà fait faire plusieurs modèles au Francione et à d'autres, fit, en suivant les idées de Laurent, un modèle si varié et si différent des autres et qui plut tellement à Laurent, que celui-ci le fit commencer immédiatement (3), le jugeant meilleur que les autres. Il donna, depuis, toujours une pension à Giuliano, pour qui son estime s'était accrue. La voûte de la grande salle, que l'on devait exécuter dans le mode que nous nommons *a botte*, avait une portée si considérable que Laurent ne croyait pas qu'on pourrait l'édifier. Mais Giuliano, qui se bâtissait une maison à Florence (4), y construisit une voûte semblable, pour rendre exécutable la volonté de Laurent, et mena ensuite à bonne fin celle du Poggio.

Sa réputation s'en accrut tellement, qu'à la demande du duc de Calabre, il fit le modèle d'un palais que Laurent le Magnifique le pria d'exécuter, pour être construit à Naples, et qui lui demanda beaucoup de temps. Pendant qu'il y travaillait, le châtelain d'Ostie, évêque della Rovere, qui fut ensuite pape sous le nom de Jules II, voulant faire réparer cette forteresse, envoya chercher Giuliano à Florence et lui assigna une forte pension. Giuliano y resta deux ans et y exécuta toutes les améliorations qu'il put tirer de son art. Mais pour que le modèle du duc de Calabre ne souffrit aucun retard, il le confia à son frère Antonio qui le termina, n'étant pas moins habile que son frère. Laurent conseilla à Giuliano de présenter lui-même son modèle afin

(1) La ville, au contraire, se rendit le 3 août 1478.

(2) En 1492, concurremment avec Alamanno et Jacopo di Gio Salviati.

(3) Vers 1485.

(4) On a tous les contrats d'acquisition des terrains. Cette maison s'élevait sur l'emplacement du palais Ximenès.



de montrer les difficultés qu'il avait éprouvées. Il se rendit donc à Naples, et présenta son œuvre qui fut reçue avec beaucoup d'admiration tant pour la courtoisie qu'avait mise Laurent à l'envoyer que pour l'habileté du travail. On jeta immédiatement les fondations du bâtiment, près du castel Nuovo. Après un court séjour à Naples, quand Giuliano alla demander congé au duc, pour revenir à Florence, le roi lui fit présent de chevaux, de riches vêtements et d'une coupe d'argent remplie de quelques centaines de ducats, que Giuliano ne voulut pas accepter, disant qu'il était au service d'un patron qui n'avait besoin ni d'or ni d'argent. Il ajouta que, si le roi daignait lui accorder une récompense, il le priait de lui permettre de choisir quelques morceaux parmi ses antiques ; le roi souscrivit libéralement à sa demande par amitié pour Laurent et aussi à cause du mérite de Giuliano. Celui-ci choisit un buste de l'empereur Adrien, que l'on voit aujourd'hui sur la porte du jardin, dans le Palais Médicis, une statue de femme nue et un Cupidon endormi. Il envoya ses antiques à Laurent qui en montra une joie infinie, et ne cessa de louer le désintéressement de son architecte, qui avait donné la préférence aux arts sur l'or et l'argent, chose dont peu de gens sont capables. Le Cupidon est maintenant dans la garde-robe du duc Cosme.

De retour à Florence, Giuliano fut gracieusement accueilli par Laurent, à qui il vint la fantaisie, pour satisfaire Fra Mariano da Ghinazzano, homme très lettré, de l'ordre degli Eremitani di Santo Agostino, de faire bâtir, hors de la Porta San Gallo, un couvent capable de contenir cent religieux (1). Beaucoup d'architectes firent des modèles, mais on adopta celui de Giuliano, que Laurent appela dès lors San Gallo, du nom du couvent (2). Aucune des constructions entreprises par Laurent ne fut terminée, à cause de sa mort ; en 1530, le couvent fut jeté à terre pendant le siège de Florence et il n'en reste rien.

Survint à cette époque la mort du roi de Naples (3) et Giuliano Gondi, richissime marchand florentin, revint à Florence, où il fit construire, en face de San Firenze, à côté de l'endroit où étaient les lions, un palais d'ordre rustique par Giuliano avec lequel il s'était étroitement lié, lors du séjour de ce dernier à Naples. Ce palais devait former une encoignure et se retourner du côté de la Mercatanzia

(1) Commencé vers 1488.

(2) Il est déjà nommé de cette manière dans des actes de 1485 et dans le livre de dessins conservé au palais Barberini, à la date de 1465.

(3) Fernand I<sup>er</sup> mourut le 25 janvier 1494.



Vecchia, mais la mort de Giuliano Gondi empêcha de continuer. On y voit, entre autre choses, une cheminée d'une admirable composition (1), et ornée de riches sculptures, si belle qu'on n'en avait pas encore vu de semblable. Giuliano fit de même, pour un Vénitien, hors de la Porta a Pinti in Camerata, un palais et plusieurs maisons, pour des particuliers, dont il n'y a pas lieu de faire mention. Lorsque Laurent, dans un but d'utilité publique, et pour laisser de grands souvenirs, voulut fortifier le Poggio Imperiale (2), sur la route de Rome, et en faire une ville, il ne voulut pas se passer des conseils et des dessins de Giuliano qui commença cette bâtisse fameuse, telle que nous la voyons actuellement. Ces ouvrages lui acquirent une si grande renommée que le duc de Milan lui demanda le modèle d'un palais; Laurent l'envoya à Milan, où il ne fut pas moins honoré par le duc qu'il ne l'avait été jadis par le roi de Naples. Le modèle qu'il présenta à ce prince, de la part de Laurent, lui plut tellement qu'il fit jeter de suite les fondations de cet édifice. Dans la même ville, Giuliano rencontra Léonard de Vinci qui travaillait pour le duc, et Léonard, lui parlant de la fonte de son cheval, reçut de lui d'utiles conseils. Cette œuvre fut ensuite mise en pièces, à l'entrée des Français (3), et ainsi ni le palais, ni le cheval ne furent terminés.

De retour à Florence, Giuliano trouva que son frère Antonio, qui l'aidait dans la confection de ses modèles, était devenu si habile, que personne ne sculptait mieux que lui, surtout les grands crucifix en bois, on peut en juger par celui qui est sur le maître-autel de la Nunziata (4) et ceux que possèdent les moines de San Gallo, à San Jacopo tra Fossi (5), et la confrérie dello Scalzo. Mais Giuliano détermina son frère à abandonner cet art, et l'associa à ses travaux d'architecture, ayant à élever de nombreuses constructions publiques et privées.

Sur ces entrefaites, comme il arrive toujours, la fortune, ennemie du génie, brisa les espérances des gens de mérite, en enlevant Laurent de Médicis (6); cette mort fut un malheur, non seulement pour les artistes et la ville de Florence, mais encore pour toute l'Italie. Giuliano en resta inconsolable, ainsi que tous les hommes d'un esprit élevé,

(1) Elle existe toujours dans ledit palais.

(2) Complètement dénaturé par des travaux modernes.

(3) Ce fait n'a jamais été prouvé.

(4) Actuellement à côté de la chapelle de la Vierge; œuvres des deux frères, en 1482.

(5) Actuellement dans la chapelle des peintres, cloître de l'Annuziata. Celui dello Scalzo a disparu; œuvre d'Antonio, en 1514.

(6) Mort le 8 avril 1492, dans sa villa de Careggi.

et il se retira à Prato, où il bâtit l'église de Nostra Donna delle Carcere (1), toutes les constructions publiques et particulières étant suspendues à Florence. Il demeura trois années consécutives à Prato, en supportant le mieux qu'il put la gêne, l'ennui et la douleur.

Comme il était question ensuite de couvrir l'église della Madonna di Loreto et de terminer la coupole commencée et laissée inachevée par Giuliano da Majano (2), ceux qui en étaient chargés craignaient que les piliers ne fussent pas assez forts pour supporter un aussi grand poids ; on écrivit donc à Giuliano pour l'engager à venir examiner cette œuvre. Aussi ardent qu'habile, il démontra qu'on pouvait facilement voûter cette édifice, et qu'il suffisait de le vouloir, en sorte que l'œuvre lui fut confiée. Il activa ses travaux de Prato, et revint à Loreto, accompagné de ses maîtres maçons et de ses tailleurs de pierre. Pour donner plus de solidité et de cohésion à sa construction, il envoya chercher à Rome de la pouzzolane ; tout le mortier qu'il employa en fut mélangé, et l'on ne mura aucune pierre sans elle. Ainsi en trois ans, son œuvre fut entièrement terminée.

Il se rendit ensuite à Rome, où par l'ordre du pape Alexandre VI il répara la toiture de Sainte-Marie-Majeure, qui tombait en ruines, et y fit le plafond qu'on voit à présent. L'évêque della Rovere, ayant été créé cardinal de San Pietro in Vincola, se souvint de l'amitié qu'il portait à Giuliano, lorsqu'il était châtelain d'Ostie, et lui fit faire le modèle du palais de San Pietro in Vincola ; peu de temps après, voulant élever un autre palais à Savone, sa patrie (3), il désira qu'il fût fait sur le dessin et de la main de Giuliano. Ce voyage était difficile pour l'architecte, car son plafond de Sainte-Marie-Majeure n'était pas achevé et le pape Alexandre VI refusait de le laisser partir. Il le fit terminer par Antonio, son frère, qui s'attira l'affection du pape, et fut chargé par lui de transformer en une espèce de forteresse le môle d'Adrien que l'on nomme aujourd'hui le château Saint-Ange. Antonio l'établit dans sa forme actuelle ; son crédit près du pape et de son fils, le duc de Valentinois, s'en augmenta beaucoup, et bientôt après on lui confia la construction de la forteresse de Civita Castellana. Tant que le pape vécut, Antonio fut constamment occupé à des constructions, et fut toujours estimé et récompensé par lui.

Giuliano avait déjà avancé la construction du palais de Savone,

(1) Commandée le 9 octobre 1485 ; terminée en 1491.

(2) Terminée par San Gallo, en 1500, comme on le voit par une note de son portefeuille, conservé à la bibliothèque de Sienne.

(3) Ce palais existe toujours, mais il a été converti en couvent.

lorsque le cardinal fut appelé à Rome pour ses affaires ; celui-ci emmena Giuliano avec lui, laissant de nombreux ouvriers formés par l'architecte, qui devaient terminer la construction d'après ses dessins. Giuliano revint volontiers à Rome, pour revoir son frère et ses travaux ; il y resta quelques mois ; mais le cardinal, étant tombé en disgrâce, s'enfuit dans la crainte d'être emprisonné, et Giuliano l'accompagna. Arrivés à Savone, ils augmentèrent encore le nombre des ouvriers et des maîtres maçons ; mais les plaintes du pape contre le cardinal se faisant de plus en plus vives, celui-ci se retira à Avignon, et fit présent au roi de France du modèle que Giuliano avait fait d'un palais merveilleux pour la beauté et la richesse des ornements, et assez grand pour contenir toute la cour. Le roi était à Lyon avec toute sa cour quand Giuliano lui présenta ce modèle, et il en fut si enchanté qu'il récompensa largement son auteur et témoigna sa reconnaissance au cardinal qui était resté à Avignon.

Sur ces entrefaites, le cardinal apprit que son palais de Savone était près d'être achevé ; il envoya Giuliano revoir cet ouvrage, qui, peu de temps après son arrivée, se trouva complètement terminé. Comme Giuliano désirait retourner à Florence, où il n'avait pas été depuis longtemps, il se dirigea vers cette ville avec ses ouvriers. Le roi de France venait de rendre la liberté à la ville de Pise mais la guerre continuait encore entre les Florentins et les Pisans. Giuliano, voulant traverser leur territoire, se fit établir un sauf-conduit à Lucques, car il se méfiait fort des soldats pisans. Près d'Altopascio, ils le firent prisonnier avec toute sa suite (1), sans tenir aucun compte du sauf-conduit, et il fut détenu six mois à Pise, d'où il ne put partir qu'après avoir payé une rançon de 300 ducats. Antonio avait appris ces événements à Rome et, désireux de revoir sa patrie et son frère, il prit congé du pape. En route, il donna au duc de Valentinois le dessin de la forteresse de Montefiascone (2). Enfin, il arriva à Florence en 1503, et les deux frères se revirent avec grande joie, ainsi que leurs amis.

Survint la mort d'Alexandre VI et l'élection de Pie III, qui vécut peu de temps. Enfin le cardinal de San Pietro in Vincola fut élu pape sous le nom de Jules II, ce qui causa une grande joie à Giuliano qui avait été attaché si longtemps à sa personne. Il se décida d'aller à Rome baiser les pieds de Sa Sainteté (3) ; bien accueilli, il fut chargé de la

(1) Cet événement se passa en 1497.

(2) Actuellement en ruines.

(3) Après 1504, parce que jusqu'à cette date il est signalé comme travaillant à Florence.

direction des premières constructions entreprises par le pape, avant la venue de Bramante. Antonio, qui était resté à Florence, où Piero Soderini était gonfalonier, continua la bâtisse du Poggio Impériale à laquelle on faisait travailler tous les prisonniers pisans afin de hâter l'achèvement de cette construction. La vieille forteresse d'Arezzo ayant été détruite par suite des événements qui arrivèrent dans cette ville (1), Antonio donna le dessin de la nouvelle, avec le consentement de son frère, qui vint tout exprès de Rome, où il retourna presque aussitôt. Pour cette raison Antonio fut nommé par les Florentins architecte de toutes les fortifications de leur ville (2).

Au moment où Giuliano revint à Rome, on agitait la question si le divin Michel-Ange Buonarroti devait être chargé de l'érection du tombeau de Jules II. Giuliano encouragea fort le pape dans cette entreprise, ajoutant même qu'il fallait construire une chapelle tout exprès pour cette sépulture, parce qu'il n'y aurait pas assez de place dans le vieux Saint-Pierre, et que du reste le travail en serait plus parfait. Plusieurs artistes ayant donc présenté des dessins, on arriva peu à peu à laisser de côté l'idée de la chapelle pour commencer la grande bâtisse du nouveau Saint-Pierre.

A ce moment-là, Bramante da Castel Durante, ayant quitté la Lombardie et étant arrivé à Rome, fit si bien par ses intrigues de toute sorte, et ayant pour lui Baldassare Peruzzi, Raphaël d'Urbain (3) et d'autres architectes, qu'il mit tout en confusion et fit perdre beaucoup de temps en conférences. Enfin il sut si bien s'arranger que la direction de Saint-Pierre lui fut confiée comme à l'homme du meilleur jugement, de la plus grande capacité et du plus vaste génie. Giuliano indigné, et se trouvant offensé par le pape, auquel il avait montré tant de dévouement lorsque celui-ci n'était encore que cardinal, et qui, du reste, lui avait promis de le charger de cette entreprise, demanda son congé, quoi qu'il eût été associé à Bramante pour les autres édifices qui s'élevaient à Rome. Il revint donc à Florence, ayant reçu de riches présents du pape, et fut immédiatement employé par Piero Soderini. Mais, à peine six mois s'étaient-ils écoulés, que Messer Bartolommeo della Rovere, neveu du pape et grand ami de Giuliano, écrivit à celui-ci, au nom du pape, que, pour ses intérêts, il devait retourner à Rome ; ni sollicitation, ni promesse ne purent changer la résolution de Giuliano, à qui il paraissait qu'il avait été

(1) C'est-à-dire le soulèvement du 4 juin 1502.

(2) Le fait n'est pas certain.

(3) C'est au contraire Bramante qui fit venir Raphaël à Rome.



bafoué par le pape. Finalement, comme on écrivit à Piero Soderini de ne rien épargner pour convaincre Giuliano, parce que Sa Sainteté voulait terminer les fortifications de la Tour ronde, commencée par Nicolas V, et celles du Borgo et du Belvédère, Giuliano se laissa persuader par le gonfalonier, et alla à Rome où il fut bien accueilli par le pape, qui lui fit de riches dons, et l'emmena avec lui à Bologne, quand les Bentivogli en furent chassés. Dans cette ville, il persuada le pape de faire faire à Michel-Ange Buonarroti sa statue en bronze, comme nous le raconterons dans la vie de ce dernier. Giuliano suivit aussi le pape à la Mirandole, où il endura beaucoup de fatigues et d'incommodités. Lorsque cette ville fut prise, il revint à Rome avec la cour (1).

L'idée fixe de chasser les Français d'Italie n'étant pas encore sortie de la tête du pape, celui-ci essaya d'enlever le gouvernement de Florence des mains de Piero Soderini, qui était un grand obstacle à ses desseins. Comme il ne pensait plus à ses constructions, et qu'il était empêtré dans ses guerres, Giuliano lassé se décida à lui demander son congé, voyant que l'on travaillait seulement à Saint-Pierre, et encore très lentement. Le pape, tout en colère, lui ayant dit : « Crois-tu que je ne pourrai pas trouver des Giuliano da San Gallo ! » il répondit que du moins il n'en trouverait jamais un semblable pour la fidélité et le dévouement, tandis que lui saurait bien trouver des princes plus fidèles à leurs promesses que le pape ne l'avait été. Enfin Jules II, sans lui accorder son congé, lui dit seulement de lui en reparler une autre fois.

Pendant ce temps, Bramante avait amené à Rome Raphaël d'Urbain, et lui avait fait confier les peintures des chambres du palais pontifical. Giuliano, voyant que le pape se plaisait beaucoup à ces peintures, et qu'il désirait voir peinte de même la voûte de la chapelle Sixtine, lui conseilla d'en charger Michel-Ange, lui montrant qu'il avait déjà réussi dans la statue de bronze, à Bologne. Cet avis plut au pape, qui envoya aussitôt chercher Michel-Ange, et lui alloua les fresques de la Sixtine, dès qu'il fut arrivé à Rome.

Peu après, Giuliano étant retourné demander son congé au pape, Sa Sainteté, voyant sa détermination, voulut bien qu'il revînt à Florence avec ses bonnes grâces, et, après l'avoir béni, elle lui remit cinq cents écus dans une bourse de satin rouge, en lui disant d'aller se reposer chez lui, et qu'elle lui serait favorable en tout temps. Giuliano, lui

(1) En 1507, il est de retour à Florence, et il n'en part pour Rome qu'en 1512. La statue de bronze est de 1505, et la prise de la Mirandole de 1511. Vasari a donc fait une confusion de dates et d'événements.



ayant donc baisé les pieds, revint à Florence, dans le temps même où Pise était environnée et assiégée par l'armée florentine. Il ne fut pas plutôt arrivé que Piero Soderini, après l'avoir gracieusement accueilli, l'envoya au camp pour aider les commissaires qui ne pouvaient empêcher les Pisans de ravitailler leur place au moyen de l'Arno. Giuliano, après avoir examiné les lieux, décida que l'on ferait un pont de bateaux dans une saison plus favorable, et, étant allé chercher son frère à Florence, il revint avec lui quand le printemps fut arrivé (1). Ils construisirent un pont très ingénieux, pouvant s'élever et s'abaisser, suivant les crues, et solidement enchaîné, en sorte qu'il remplit le but que se proposaient les commissaires, en fermant l'Arno du côté de la mer, aux Pisans qui furent forcés de se rendre aux Florentins.

Peu de temps après, le gonfalonier Piero Soderini envoya de nouveau Giuliano à Pise, avec un très grand nombre d'ouvriers, et l'on construisit avec une extraordinaire rapidité la forteresse, près de la porte San Marco, ainsi que la dite porte, qui est d'ordre dorique (2). Pendant que Giuliano exécutait ce travail qui dura jusqu'en 1512, Antonio alla par tout le territoire inspecter et restaurer les forteresses et les autres édifices publics.

Les Médicis, qui avaient été chassés de Florence, à la venue de Charles VIII, roi de France, furent remis à Florence et ramenés au pouvoir, grâce à Jules II, et Piero Soderini dut quitter le palais. Cette famille n'oublia pas les services que les San Gallo avaient rendus jadis à leur illustre maison. Giuliano fut appelé à Rome, après la mort de Bramante (3), par le cardinal Jean de Médicis, qui venait de succéder à Jules II, sous le nom de Léon X; ce pape voulut le charger de la conduite des travaux de Saint-Pierre (4); mais Giuliano, accablé de fatigues, de vieillesse, et tourmenté cruellement par la pierre, obtint de Sa Sainteté la permission de se retirer à Florence. L'emploi fut donné au très gracieux Raphaël d'Urbain et, deux ans après, Giuliano succomba à sa maladie, à l'âge de 74 ans, l'an 1517, laissant son corps à la terre, son nom au monde et son âme à Dieu (5).

Sa mort affligea profondément son frère Antonio, qui l'aimait

(1) Son frère Antonio seul est mentionné dans les travaux du siège. De fait, de 1502 à 1508, Giuliano visita et répara la plupart des forteresses florentines.

(2) De 1509 à 1510.

(3) Le 11 mars 1514.

(4) Nommé architecte de Saint-Pierre, sous les ordres de Bramante, le 1<sup>er</sup> janvier 1514.

(5) Mort à Florence le 20 octobre 1516, à l'âge de 71 ans.

tendrement, et son fils Francesco, qui, quoique fort jeune (1), cultivait déjà la sculpture. Ce Francesco, qui a conservé précieusement toutes les œuvres de ses vieux parents, entre autres ouvrages importants de sculpture et d'architecture qui se voient à Florence et ailleurs, a fait, à Or San Michele, une Vierge, en marbre, tenant son Fils dans ses bras et se penchant sur le sein de sainte Anne (2). Cette œuvre, qui est de ronde-bosse et d'un seul morceau, est regardée comme une belle chose. Il a fait également le tombeau que le pape Clément éleva à Piero de Medici, au Mont Cassin (3), ainsi que d'autres œuvres dont il n'y a pas lieu de faire mention, Francesco étant encore vivant.

Antonio, après la mort de son frère, en homme qui ne pouvait rester inactif, fit deux grands crucifix de bois, dont l'un fut envoyé en Espagne et l'autre porté en France par Domenico Buoninsegni, sur l'ordre du cardinal de Médicis, vice-chancelier, qui demanda également à Antonio le dessin de la forteresse de Livourne (4). Il le donna, mais on ne le suivit pas exactement.

Les habitants de Montepulciano ayant ensuite résolu, en reconnaissance des miracles opérés par une image de la Vierge, de lui élever une magnifique église (5), en demandèrent un modèle à Antonio, et celui-ci devint le chef de la construction, qu'il visitait deux fois par an. Elle est actuellement terminée et parfaitement entendue. Élevée en pierres blanches, assez semblables à du travertin, elle est située hors de la porte de San Biagio, à droite et au milieu de la montée du coteau.

A la même époque, il commença encore, à Monte San Savino, le palais d'Antonio di Monte, cardinal de Santa Prassedia (6), pour lequel il en fit encore un autre très beau à Montepulciano (7). On lui doit l'ordonnance extérieure du couvent des Servi, sur la place du même nom, sur le modèle de la loggia degl' Innocenti (8), le modèle des nefs de Nostra Donna delle Lagrime, à Arezzo, qui fut mal entendu, parce qu'il ne correspond pas à la bâtisse première, et que les arcs des têtes ne sont pas placés au milieu ; et celui de la Madonna di

(1) Il était né en 1494,

(2) En place.

(3) Existe encore.

(4) Le dessin est de mars 1506.

(5) C'est l'église de San Biagio, hors de Montepulciano ; 1518-1537.

(6) Qui fut plus tard pape sous le nom de Jules III ; ce palais est actuellement le Prétoire.

(7) Existe encore, face au Dôme.

(8) A Florence, 1517, avec Baccio d'Agnolo.

Cortona, qui, je pense, ne sera jamais mis à exécution (1). Il fut employé, pendant le siège de Florence, aux fortifications intérieures de la ville et eut pour collègue son neveu Francesco (2). Depuis, le géant de Michel-Ange (3) ayant été mis en place, et la même opération devant se faire pour celui de Baccio Bandinelli (4), Antonio en fut chargé et, avec l'aide de Baccio d'Agnolo, le posa sans accident sur le piédestal qui avait été préparé à cet effet.

Finalement, étant devenu vieux, il ne se plaisait plus qu'à l'agriculture qu'il entendait fort bien. Ne pouvant plus, à cause de son grand âge, supporter les fatigues et le bruit du monde, il rendit son âme à Dieu, l'an 1534 (5), et fut déposé à côté de son frère Giuliano, dans la sépulture des Giamberti, à Santa Maria Novella.

Les œuvres merveilleuses de ces deux frères montreront au monde quel admirable génie ils eurent, et feront connaître leur vie, leurs bonnes mœurs et l'estime dont ils furent entourés. Ils laissèrent leur art enrichi des modes de l'architecture toscane, avec des formes meilleures que celles de leurs devanciers, et ils donnèrent à l'ordre dorique une meilleure proportion que celle précédemment employée, qui était tirée de Vitruve. Ils réunirent dans leur maison de Florence une collection considérable de morceaux antiques du plus haut prix, qui enrichirent et illustrèrent Florence, autant qu'ils illustrèrent leur art et eux-mêmes. Giuliano apporta de Rome l'art de former les voûtes ornées d'un seul jet (6), comme on le voit dans une des pièces de sa maison de Florence et dans la grande salle du Poggio à Caiano. Nous leur devons une grande reconnaissance, car ils ont fortifié l'état florentin, orné la ville, et répandu la gloire de Florence et du génie toscan dans tous les pays où ils ont travaillé.

(1) Construite par Francesco di Giorgio Senese.

(2) Directeur des fortifications de la ville en 1529.

(3) Il s'agit du David, mis en place en 1504.

(4) Groupe d'Hercule et Cacus, posé en 1534.

(5) Mort à Florence, le 27 décembre 1534, à l'âge de 79 ans.

(6) Invention de Bramante.

**RAPHAEL D'URBIN***Peintre et Architecte, né en 1483, mort en 1520*

Si l'on veut se rendre compte combien le ciel peut se montrer large et bienveillant, en accumulant sur une seule tête la richesse infinie de ses trésors et de ses grâces qu'il répartit ordinairement dans un long laps de temps entre plusieurs individus, on peut le voir dans le non moins excellent que gracieux Raphaël Sanzio d'Urbain. Il fut doté par la nature de cette modestie et de cette aménité que l'on remarque quelquefois chez les hommes qui, plus que d'autres, à une certaine bienveillance naturelle savent joindre l'admirable ornement d'une gracieuse affabilité, se témoignant douce et agréable, avec toute sorte de personnes et en n'importe quelle circonstance. La nature fit ce présent au monde, lorsque, vaincue par l'art de Michel-Ange Buonarroti, elle voulut l'être simultanément par l'art et l'amabilité de Raphaël. En vérité, la majeure partie des artistes antérieurs avaient eu de nature une certaine étrangeté et sauvagerie, qui non seulement les avait rendus extravagants et fantasques, mais encore était cause que souvent la noirceur et l'horreur des vices apparaissaient en eux plus que l'éclat et la splendeur de ces vertus qui rendent les hommes immortels. Il était donc tout naturel que, par opposition, dans Raphaël, brillassent les plus rares qualités du cœur et de l'esprit, accompagnées de tant de grâce, d'amour de l'étude, de beauté, de modestie et d'excellentes mœurs, qu'elles auraient suffi pour cacher tout vice, si honteux qu'il fût, et toute tache quelque grande qu'elle pût être. Aussi peut-on affirmer que ceux qui sont si bien doués ne sont pas des hommes, mais des dieux mortels, s'il est permis de s'exprimer ainsi. Ceux qui laissent sur la terre, grâce à leurs œuvres, un nom célèbre et honoré, peuvent espérer au ciel une récompense digne de leurs travaux et de leur mérite.

Raphaël naquit à Urbain (1), cité illustre d'Italie, le vendredi saint de l'an 1483, à trois heures après minuit. Son père, Giovanni de' Santi, peintre assez ordinaire, mais homme de sens et de jugement, se trouva capable de le diriger dans la bonne voie, que malheureusement on ne lui avait pas montrée dans sa jeunesse. Comme il savait combien il importe de nourrir les enfants, non avec le lait de nourrices, mais avec celui de la mère, son fils, né et baptisé du nom de l'ange Raphaël, qui

(1) Le 6 avril 1483. Sa mère s'appelait Magia di Gio. Battista Ciarla, et mourut en 1491. Giovanni se remaria et mourut en 1494.

lui parut d'un heureux présage, il voulut que ce fils unique, car il n'en eut pas d'autres, par la suite, fût allaité par sa mère, et que dans ses premiers ans il s'inspirât des mœurs paternelles à la maison, plutôt que de contracter des habitudes basses et grossières, dans une maison de paysans ou d'hommes du peuple. Quand il fut un peu plus grand, son père le mit à la peinture, remarquant en lui une inclination vers cet art et un beau génie ; il ne se passa pas beaucoup d'années que Raphaël, encore très jeune, lui fût d'un grand secours, pour de nombreux travaux qu'il exécuta dans l'état d'Urbin. Finalement, ce bon et tendre père, reconnaissant que son fils ne pouvait plus rien acquérir auprès de lui, résolut de le placer chez Pietro Perugino qui, à ce qu'on lui dit, tenait le premier rang parmi les peintres d'alors. Étant allé à Pérouse, et n'y trouvant pas Pietro, il s'occupa de quelques travaux à San Francesco, pour l'attendre plus commodément. Pietro étant revenu de Rome, Giovanni, qui était aimable et de bonnes manières, se lia d'amitié avec lui, et quand le moment lui parut convenable, il lui fit part de ce qu'il désirait. Pietro, homme très courtois et qui aimait les gens de génie, accepta de prendre Raphaël, en sorte que Giovanni retourna tout joyeux à Urbin, prit l'enfant et l'emmena de suite à Pérouse, non sans beaucoup de larmes de la part de sa mère qui l'aimait tendrement. Pietro, ayant vu la manière de dessiner de Raphaël, et ses gentilles manières, porta de lui le jugement que le temps, depuis, a fait reconnaître vrai. Il est à remarquer que Raphaël, en étudiant la manière de Pietro, l'imita si bien et en toutes choses, que l'on ne pouvait distinguer les copies de l'élève des originaux du maître, et que leurs ouvrages semblaient sortis d'une seule main, comme en font foi, manifestement, à San Francesco de Pérouse, quelques figures qu'il peignit à l'huile sur un tableau destiné à Madonna Maddalena degli Oddi, et qui représente la Vierge montant au ciel et couronnée par son Fils, tandis qu'au-dessous les douze Apôtres, placés autour du sépulcre, contemplant la gloire céleste (1). La prédelle est divisée en trois petites histoires, l'Annonciation de la Vierge, l'Adoration des Mages, et la Présentation au Temple. Certes cette œuvre est faite avec un soin extrême, et celui qui n'est pas absolument familiarisé avec son style pourrait la croire sortie des mains de Pietro, quoiqu'elle soit, sans aucun doute, de la main de Raphaël. Après cette œuvre, Pietro étant retourné à Florence pour quelques affaires, Raphaël quitta Pérouse et

(1) Ce tableau, peint vers 1502, est actuellement dans la Galerie du Vatican. La prédelle, séparée du tableau, est également dans cette Galerie.



se rendit avec quelques amis à Citta di Castello, où il fit, dans l'église Sant' Agostino, un tableau du même style (1), et de même un Christ en Croix (2), pour San Domenico, que l'on attribuerait à Perugino, si l'on n'y lisait le nom de Raphaël. A San Francesco de la même ville, il fit encore un petit tableau représentant le Mariage de la Vierge (3), dans lequel on reconnaît manifestement le progrès de son talent, qui va en s'affinant et surpasse la manière de Pietro. Dans cette œuvre, il y a un temple dessiné en perspective avec tant d'amour que c'est une chose admirable à voir les difficultés qu'il cherchait à résoudre.

Tandis qu'il avait ainsi acquis une grande réputation en pratiquant cette manière, le pape Pie II (4) venait d'allouer à Pinturicchio (5) les fresques de la Libreria, dans le Dôme de Sienne. Celui-ci, ami de Raphaël, qu'il savait excellent dessinateur, le conduisit à Sienne, où Raphaël fit pour lui quelques-uns des dessins et des cartons de cette œuvre. La raison qui le fit cesser fut que quelques peintre lui vantèrent l'admirable groupe de chevaux du carton fait par Léonard de Vinci dans la salle du pape, à Florence, et destiné au palais, et les nus infiniment supérieurs du carton fait par Michel-Ange Buonarroti, en concurrence de celui de Léonard. Raphaël, poussé par l'amour qu'il porta toujours à l'excellence de l'art, éprouva un tel désir de voir ces œuvres, qu'ayant laissé de côté ce travail, ainsi que les avantages qu'il devait en retirer, il s'en alla à Florence (6). Comme, à son arrivée, la ville ne lui plut pas moins que ces œuvres, qui lui parurent divines, il se décida à y habiter quelque temps, et se lia d'amitié avec quelques jeunes peintres, entre autres Ridolfo Ghirlandajo et Aristotile San Gallo. Il fut très honoré dans cette ville et particulièrement de la part de Taddeo Taddei, qui voulut l'avoir constamment chez lui et à sa table, en homme qui aime toujours les gens de talent. Raphaël, qui était l'amabilité même, ne voulant pas se laisser vaincre en courtoisie, fit pour lui deux

(1) Couronnement de saint Nicolas de Tolentino ; tableau perdu.

(2) Actuellement à Londres, collection Dudley, signé : RAPHAEL. VRBINAS. P.

(3) Actuellement au Musée de Brera, à Milan, signé : RAPHAEL. VRBINAS. MDIII. C'est la copie d'un tableau que Perugino peignit en 1495, pour le Dôme de Pérouse, et qui est actuellement au Musée de Caen.

(4) Non pas Pie II, mais le cardinal Francesco Piccolomini, qui fut plus tard pape sous le nom de Pie III.

(5) Le 29 juin 1502.

(6) En 1504, d'après une lettre de Giovanna, femme de Giovanni della Rovere, préfet de Rome, en date du 1<sup>er</sup> octobre 1504, dans laquelle elle recommande Raphaël à Piero Soderini, gonfalonier de Florence.

tableaux (1) qui tiennent à la fois de la manière de Pietro et de celle bien supérieure que lui-même adopta ensuite ; ces peintures sont encore aujourd'hui chez les héritiers de Taddeo. Raphaël contracta encore une grande amitié avec Lorenzo Nasi, qui venait de prendre femme ; il peignit pour lui un tableau (2) où l'on voit la Vierge tenant entre ses jambes l'Enfant Jésus, auquel le petit saint Jean tend un oiseau, à la grande joie de l'un et de l'autre. Dans leur attitude, on remarque une simplicité enfantine et aimable, outre qu'ils sont si bien peints et exécutés avec tant de soin qu'ils paraissent être de chair vive plutôt que dessinés et peints. La Vierge a de même une expression pleine de grâce et de divinité ; tout, enfin, jusqu'au paysage et au reste de la peinture, est de la plus grande beauté. Ce tableau a toujours été conservé avec une grande vénération par Lorenzo Nasi, tant qu'il vécut, en mémoire de Raphaël, son intime ami, aussi bien que pour la beauté de l'œuvre. Malheureusement, le 17 novembre 1548 (3), un éboulement du Monte San Giorgio engloutit, avec toutes les magnifiques habitations des héritiers de Marco del Nero, le palais de Lorenzo Nasi et plusieurs bâtiments voisins ; on retrouva cependant, parmi les décombres, les morceaux du tableau de Raphaël, et Batista, fils de Lorenzo, les fit rejoindre et rajuster entre eux le mieux qu'il fut possible.

Après cette œuvre, Raphaël fut forcé de quitter Florence et d'aller à Urbino, où la mort de son père et de sa mère (4) laissait toutes ses affaires à l'abandon. Pendant son séjour dans cette ville, il fit pour Guidobaldo da Montefeltro, alors capitaine des Florentins (5), deux petites Vierges très belles, peintes dans sa seconde manière, qui sont actuellement chez Guidobaldo, duc d'Urbino (6). Il fit pour celui-ci un petit tableau du Christ au Mont des Oliviers, avec, dans le lointain, les trois Apôtres dormant (7). Cette peinture est d'un tel fini, qu'une miniature ne saurait être plus parfaite. Lorsqu'il eut mis en ordre ses affaires il retourna à Pérouse où il fut chargé de trois grands ouvrages. Le premier, dans l'église des Servi, est un tableau placé dans la chapelle

(1) La Madone du jardin, au Musée de Vienne, datée MDVI, et la Madone d'Orléans, actuellement dans la collection Bridgewater, à Londres.

(2) La Madone du Chardonneret, aux Offices.

(3) Le 12 novembre 1547.

(4) Ils étaient morts bien avant.

(5) De 1495 à 1498.

(6) Une est actuellement à l'Ermitage, à Saint-Petersbourg, et l'autre à Chantilly.

(7) Collection Woodburn, à Londres, actuellement à la Galerie Nationale, à Londres ; copie de l'original perdu.

degli Ansidei et représentant la Vierge, saint Jean-Baptiste et saint Nicolas (1). Le second est une peinture à fresque (2), pour la chapelle de la Vierge, à San Severo, petit monastère de l'ordre des Camaldules; on y voit le Christ dans sa gloire, Dieu le Père environné de quelques anges et six saints assis, trois de chaque côté, à savoir : saint Benoît, saint Romuald, saint Laurent, saint Jérôme, saint Marc et saint Placide. Sur cette œuvre, qui fut très estimée comme peinture à fresque, il inscrivit son nom en lettres majuscules très apparentes (3). Enfin il fit, dans la même ville, pour les religieuses de saint Antoine de Padoue, un tableau de la Vierge tenant son Fils habillé, ce que demandèrent ces saintes et vénérables filles (4); aux côtés de la Vierge, on voit saint Pierre, saint Paul, sainte Cécile et sainte Catherine. Il donna aux têtes de ces deux vierges un caractère de douceur, avec les ajustements les plus variés que l'on puisse voir, chose rare à cette époque. Au-dessus du tableau, dans un cadre demi-circulaire, il peignit un Dieu le Père très beau, et sur la prédelle, trois petites histoires (5) représentant le Christ priant au Mont des Oliviers, un Portement de Croix, où l'on admire la beauté des mouvements des soldats qui entraînent le Sauveur, et le Christ mort sur les genoux de sa Mère, œuvre admirable et pleine de dévotion, tenue par les sœurs en grande vénération et louée par tous les peintres.

Je ne cacherai pas que l'on reconnaît, après son séjour à Florence, qu'il changea et embellit sa manière, grâce à l'étude qu'il fit des œuvres des plus grands maîtres, au point qu'elle n'avait plus rien de commun avec sa première manière, tout comme si elles appartenait à des peintres différents, et de plus ou moins de talent. Avant son départ de Pérouse, Madonna Atlanta Baglioni lui demanda un tableau pour sa chapelle de l'église San Francesco; comme il ne put alors l'exécuter, il lui promit de la satisfaire dès qu'il serait de retour de Florence où il était forcé de se rendre pour quelques affaires. Étant donc venu à Florence, où il se livra avec une ardeur incroyable à l'étude de son art, il fit le carton pour la dite chapelle, avec l'intention de venir exécuter le tableau aussitôt qu'il en aurait le loisir.

Pendant son séjour à Florence, Agnolo Doni, qui était aussi parcimonieux en autre chose qu'il dépensait volontiers, mais en épargnant

(1) Actuellement à la Galerie Nationale de Londres, datée MDV.

(2) Existe encore, au-dessus de la fresque de Perugino.

(3) RAPHAEL DE URBINO, ETC... PINXIT A. D. MDV.

(4) Appartenait au duc de Ripalda, acheté en 1902 par M. Pierpont Morgan.

(5) Actuellement dispersées dans différentes collections, en Angleterre.

le plus possible, quand il s'agissait de peinture et de sculpture, auxquelles il se plaisait beaucoup, lui fit faire son portrait et celui de sa femme (1). Raphaël fit encore, pour Domenico Canigiani, un tableau (2) représentant la Vierge et l'Enfant Jésus accueillant avec joie le petit saint Jean porté par sainte Élisabeth qui, tout en le soutenant, regarde expressivement saint Joseph ; celui-ci, les deux mains appuyées sur un bâton, incline la tête vers elle, en s'émerveillant et en louant Dieu d'avoir permis à une vieille femme d'avoir un si petit enfant. Tous deux paraissent étonnés en voyant avec quel sens, dans un âge si tendre, les deux petits cousins se font fête, l'un révéralant l'autre. Ce peintre excellent étudia à Florence les anciennes peintures de Masaccio ; ce qu'il vit des travaux de Léonard de Vinci et de Michel-Ange le fit encore étudier davantage, et, par suite, perfectionner sa manière d'une façon extraordinaire. Il se lia en outre d'une étroite amitié avec Fra Bartolommeo de San Marco, dont il cherchait à imiter le coloris qui lui plaisait infiniment, tandis qu'en revanche il enseignait les règles de la perspective à ce bon père qui ne s'y était pas attaché jusqu'alors.

Mais, au plus fort de cette intimité, Raphaël fut rappelé à Pérouse où, d'abord, il acheva, à San Francesco, le tableau de Madonna Atalanta Baglioni, dont il avait fait le carton à Florence, comme nous l'avons déjà dit. Cette divine peinture, qui a encore la fraîcheur d'un ouvrage qui vient d'être terminé, représente une Déposition du Christ au tombeau (3). Raphaël imagina, dans la composition de cette œuvre, la douleur qu'éprouvent les parents les plus proches et les plus aimants en déposant au tombeau le corps d'une personne très chère et par laquelle on peut vraiment constater la grandeur, l'honneur et l'union de toute une famille. On y voit la Vierge évanouie, et les têtes de tous les personnages sont gracieuses dans leur douleur, particulièrement celle de saint Jean, qui, les mains croisées, baisse la tête d'une manière à remplir de pitié le cœur le plus dur. En vérité, celui qui considère le soin, l'amour, la grandeur d'art et la grâce dont cette œuvre est pleine, peut s'émerveiller à bon droit, parce qu'elle remplit d'étonnement qui la regarde, pour la majesté des figures, la beauté des draperies, et, en somme, par l'extrême bonté de toutes ses parties.

(1) Tous deux au Palais Pitti.

(2) Actuellement à la Pinacothèque de Munich.

(3) Galerie Borghèse, à Rome ; signée : RAPHAEL. VRBINAS. PINXIT. MDVII. La prédelle, renfermant les figures de la Foi, de l'Espérance et de la Charité, est à la Pinacothèque du Vatican.



Ce travail terminé, Raphaël retourna à Florence où les Dei, citoyens de cette ville, lui commandèrent, pour leur chapelle de l'église de Santo Spirito, un tableau d'autel qu'il commença et dont il avança beaucoup l'ébauche (1). Il fit en même temps un autre tableau que l'on envoya à Sienne ; mais, Raphaël étant parti, il fut remis à Ridolfo Ghirlandajo, qui eut à terminer la draperie bleue de la Vierge (2). Ce départ précipité fut causé par Bramante d'Urbin, qui était au service de Jules II, et qui écrivit à Raphaël, son compatriote et quelque peu son parent, qu'ayant parlé de lui au pape pour les peintures de certaines chambres, il pourrait y montrer tout son talent (3). Cette proposition plut à Raphaël, en sorte qu'il abandonna tous ses travaux de Florence et laissa inachevé le tableau des Dei. Arrivé à Rome, il trouva qu'une grande partie des chambres du palais étaient déjà peintes ou en train de l'être par d'autres maîtres. Ainsi Pietro della Francesca avait achevé un sujet, Luca da Cortona une paroi, don Bartolommeo della Gatta, abbé de San Clemente d'Arezzo, avait commencé quelque chose, et Bramantino de Milan avait peint aussi quelques figures dont la plupart étaient des portraits d'après nature que l'on estimait beaucoup.

Raphaël, à son arrivée, ayant reçu du pape Jules force caresses, commença dans la chambre de la Signature (4) une fresque représentant l'accord de la Théologie avec la Philosophie et l'Astrologie. Tous les savants du monde sont reproduits, et argumentent entre eux. A l'écart, quelques astrologues ont tracé des figures de géomancie et d'astrologie sur des tablettes que des anges portent aux Évangélistes qui les expliquent. Entre eux, Diogène, avec son écuelle posée auprès de lui, est couché sur des degrés, figure remarquable par l'expression de sa pensée et le désordre de ses vêtements. Aristote et Platon, l'un avec le Timée en main, l'autre avec l'Éthique, sont là entourés d'une nombreuse école de philosophes. On ne saurait décrire la beauté de ces astrologues et de ces géomètres, qui dessinent avec des compas quantité de figures et de caractères sur des tablettes. Parmi eux, sous les traits d'un jeune homme, d'une beauté souveraine, qui ouvre les bras d'admiration et penche la tête, est représenté Frédéric II, duc de Mantoue, qui se trouvait alors à Rome ; celui qui est penché à terre

(1) Madone du Baldaquin, au palais Pitti.

(2) La belle Jardinière, au Musée du Louvre, signée : RAPHAELLO VRB. MDVIII SUR la bordure de la robe.

(3) Vers 1508.

(4) Sa première fresque est la Dispute du Saint-Sacrement. La description faite par Vasari d'une manière très confuse est un mélange de cette fresque et de celle de l'École d'Athènes.



et qui, un compas à la main, trace des cercles sur des tablettes, est, dit-on, le portrait de Bramante, architecte, rendu d'une manière si frappante qu'il ne saurait être plus ressemblant, s'il était en vie. A côté d'une figure qui se retourne en tenant le globe céleste et représente Zoroastre, on voit Raphaël. l'auteur de cette fresque, peint à l'aide d'un miroir. Il a un aspect jeune, rempli de modestie, mais accompagné d'une grâce aimable, et sa tête est couverte d'une barrette noire. Il serait impossible d'exprimer la beauté et la bonté que l'on remarque dans les têtes et les figures des Évangélistes, auxquels le peintre a donné une attention et une gravité toutes naturelles, particulièrement à ceux qui écrivent. Sans nous arrêter à des détails qui seraient trop nombreux, nous pouvons dire que Raphaël prouva par cet essai qu'il voulait occuper le premier rang parmi tous ceux qui tenaient des pinceaux. Il orna encore cette œuvre d'une belle perspective et de nombreuses figures terminées avec une manière si délicate et si douce, que le pape Jules fit jeter à terre toutes les peintures des autres maîtres, anciens et modernes, et voulut que Raphaël eut seul la gloire de tous les travaux qui avaient été faits jusqu'alors. Comme on devait aussi détruire les œuvres de Giovan Antonio Sodoma da Verelli, qui étaient au-dessus de celles de Raphaël, celui-ci voulut au moins se servir de la distribution des peintures et des grotesques. Dans chacun des quatre médaillons, il peignit une figure allégorique, expliquant le sujet placé au-dessous, et tournée du même côté. Au-dessus du panneau représentant l'Accord de la Philosophie et de la Théologie, il y a une femme qui figure la Connaissance des choses ; elle est assise sur un siège dont chaque montant est formé par une déesse Cybèle, ayant autant de mamelles que les anciens en donnaient à Diane Polymathe. Ses vêtements sont de quatre couleurs, symbole des quatre éléments : de la tête à la ceinture le peintre a figuré la couleur du feu, sous la ceinture celle de l'air, plus bas celle de la terre, et des genoux aux pieds celle de l'eau. Elle est accompagnée d'enfants très beaux. Au-dessus du Parnasse, du côté de la fenêtre qui donne sur le Belvédère, est représentée la Poésie, sous la figure de Polymnie couronnée de lauriers ; d'une main, elle tient un livre, et de l'autre une lyre antique. Les jambes croisées, elle lève les yeux au ciel, avec une beauté de visage immortelle, et elle est accompagnée de deux enfants pleins de grâce et de vivacité. Au-dessus de la Dispute du Saint-Sacrement, la Théologie, avec deux petits enfants, est entourée de livres et de plusieurs autres attributs ; elle est non moins belle que les deux autres. Au-dessus de la fenêtre qui donne sur la cour, on voit la justice tenant ses balances

et levant l'épée ; accompagnée, comme les autres, d'enfants d'une suprême beauté, elle surmonte le sujet de la jurisprudence. Dans les angles de la voûte sont quatre compartiments renfermant des sujets dessinés et peints avec le plus grand soin, mais dont les figures ne sont pas très grandes. Dans le premier compartiment, pour répondre à la figure de la Théologie, Raphaël a représenté le Péché originel. A l'école d'Athènes correspond l'Astrologie, posant les étoiles fixes et errantes à leur place. Relativement au Parnasse, on voit Marsyas qu'Apollon fait écorcher à un arbre. Enfin, à la peinture des Décrétales correspond le jugement de Salomon, quand il veut faire couper en deux un petit enfant. Ces quatre sujets sont pleins de sens et de sentiment ; ils sont exécutés avec un dessin excellent et un coloris charmant.

La description de la voûte terminée, il nous reste à décrire ce que Raphaël peignit, paroi par paroi, au bas des choses indiquées ci-dessus. Sur la paroi qui est du côté du Belvédère, où se trouvent représentés le mont Parnasse et la fontaine d'Hélicon, il fit, autour de cette montagne, une forêt ombreuse de lauriers, dont le vert feuillage semble doucement agité par un vent frais. Dans les airs, une infinité de petits Amours nus, ayant d'admirables visages, cueillent des rameaux de lauriers, en font des guirlandes, et les jettent çà et là sur la montagne. Il semble vraiment qu'un souffle divin s'exhale de la beauté des figures et de la noblesse de cette peinture, qui plonge dans l'admiration celui qui la regarde attentivement, et l'on ne peut comprendre comment il a été possible à un homme, avec les moyens imparfaits dont nous disposons, de forcer, grâce à l'excellence du dessin, des choses peintes à paraître vivantes. Ils sont également très vivants, ces poètes qu'on voit çà et là sur la montagne, les uns debout, d'autres assis, écrivant ou raisonnant, chantant ou discourant entre eux, par groupes de quatre ou de six, suivant qu'il a paru bon à Raphaël de les assembler. On y voit reproduits au naturel tous les plus fameux poètes, anciens et modernes qui vécurent jusqu'à son époque, et dont les portraits furent extraits, soit de médailles, de statues ou de peintures antiques, soit d'après l'original, pour les contemporains que Raphaël put peindre vivants. En commençant d'un côté, il y a Ovide, Virgile, Ennius, Tibulle, Catulle, Properce, Homère aveugle et chantant, la tête levée, ses vers qu'un autre écrit à ses pieds. Viennent ensuite, toutes en un groupe, les neuf Muses et Apollon, avec tant de beauté et de divinité dans les figures que la grâce et la vie émane de leur souffle, puis la docte Sapho, le divin Dante, le gentil Pétrarque, l'amoureux Boccace,

qui sont réellement vivants, Tibaldeo (1) et une infinité de modernes. Toute cette histoire est peinte avec une grâce extrême et terminée à la perfection.

Sur une autre paroi, Raphaël représenta le ciel, avec le Christ, la Vierge, saint Jean-Baptiste, les Apôtres, les Évangélistes et les Martyrs sur les nuages, avec au sommet Dieu le Père, qui envoie l'Esprit saint sur tous, et particulièrement sur une foule de bienheureux qui adoptent le sacrifice de la Messe et disputent au sujet de l'Eucharistie placée sur l'autel. Parmi ces derniers, sont les quatre Docteurs de l'Église, qui ont autour d'eux une infinité de saints, à savoir : saint Dominique, saint François, saint Thomas d'Aquin, saint Bonaventure, Scot, Nicolo de Lira, Dante, Fra Girolamo Savonarola, et tous les théologiens chrétiens, dont quantité sont peints d'après nature. Dans les airs, quatre enfants tiennent ouverts les Évangiles; aucun peintre n'aurait pu former avec leurs figures chose plus gracieuse, ni de plus grande perfection. Les saints assis en cercle dans les airs, outre qu'ils paraissent vivants, sont vraiment mis en raccourcis et en perspective, de manière qu'ils ne seraient pas plus vrais s'ils étaient en relief; ils sont en outre drapés très diversement avec de beaux plis dans les étoffes, et leurs têtes reflètent un air plus céleste qu'humain, comme on le voit dans celle du Christ, qui est pleine d'autant de clémence et de piété que la représentation de la Divinité peut le montrer aux humains. Vraiment Raphaël reçut de la nature le don de douer les têtes d'un air infiniment doux et gracieux, comme le prouve encore la Vierge qui, les mains posées sur son sein, regarde et contemple son Fils; ajoutons qu'il donna à l'ensemble une grandeur admirable, en imprimant aux saints Patriarches le caractère solennel de l'antiquité, aux Apôtres celui de la simplicité, aux Martyrs celui de la foi. Mais il montra encore plus de savoir et de génie dans les saints Docteurs chrétiens groupés de différentes manières, et discutant sur le sujet. Leurs têtes expriment bien une certaine curiosité, le tourment qu'ils éprouvent, en voulant atteindre la certitude de ce qui les tient en doute, appuyant leurs discussions de gestes, les oreilles attentives et les sourcils froncés; seuls les quatre Docteurs de l'Église, illuminés par l'Esprit saint, résolvent et dénouent toutes les difficultés, à l'aide des Saintes Écritures que soutiennent les enfants qui volent dans les airs. Sur la face où est l'autre fenêtre, on voit d'un côté Justinien donnant les lois aux Docteurs qui les corrigent et au-dessus la Tempérance, la Force et la Prudence;

(1) Musicien et poète peu connu qui avait débuté par la médecine. Mort en 1537.

de l'autre côté, le pape (1) donnant les Décrétales. Raphaël y représenta le pape Jules II, ainsi que le cardinal Jean de Médicis, qui devint pape sous le nom de Léon X, le cardinal Antonio di Monte et le cardinal Alexandre Farnèse, élevé plus tard à la papauté sous le nom de Paul III.

Son talent prit alors un tel essor que, par ordre du pape, il peignit la deuxième chambre, du côté de la grande salle. A la même époque, il fit le portrait à l'huile du pape (2), d'une telle vérité qu'il faisait trembler, comme s'il était vivant ; on le voit aujourd'hui à Santa Maria del Popolo, avec un très beau tableau de la Nativité fait à la même époque. La Vierge couvre d'un voile l'Enfant Jésus, dont la beauté est telle, tant dans la tête que dans tous ses membres, qu'il montre être le vrai fils de Dieu (3). La tête et le visage de la Vierge ne sont pas moins beaux, et respirent l'allégresse et la piété. Saint Joseph, les deux mains appuyées sur son bâton, contemple tout pensif le roi et la reine du ciel ; on ne montre ces deux peintures que les jours de fêtes solennelles.

Raphaël avait alors acquis à Rome une grande renommée, et, bien qu'il eût une manière gracieuse que l'on trouvait très belle, bien qu'il eût vu et étudié sans cesse les antiques si nombreux de cette ville, il n'avait cependant pas encore donné à ses figures cette grandeur et cette majesté qu'il leur donna depuis. Il arriva dans ce temps que Michel-Ange fut forcé de fuir à Florence, après le tapage et la frayeur qu'il causa au pape dans la chapelle, et dont nous parlerons dans sa Vie. Bramante, qui avait la clef de la chapelle, la fit voir à Raphaël, en ami, afin qu'il pût comprendre les modes de peinture de Michel-Ange. Cette vue fut cause que Raphaël recommença aussitôt le prophète Isaïe (4), qu'il avait déjà terminé dans l'église Sant' Angostino, au-dessus de la sainte Anne d'Andrea Sansovino. Dans cette œuvre, ayant vu les peintures de Michel-Ange, il améliora et agrandit considérablement sa manière, à laquelle il donna plus de majesté. Aussi Michel-Ange, à son retour, en voyant l'ouvrage de son rival, pensa-t-il, et avec raison, que Bramante lui avait joué ce mauvais tour pour rendre service et augmenter la gloire de Raphaël.

Peu de temps après, Agostino Chigi, riche marchand siennois et ami de tous les hommes de mérite, confia la décoration d'une chapelle à Raphaël, et cela parce que celui-ci avait peint peu auparavant, dans

(1) Grégoire IX.

(2) Actuellement aux Offices.

(3) Madone de Lorette, original perdu.

(4) Existe encore ; fini en 1512.



une loggia de son palais, connu aujourd'hui sous le nom de Chigi in Trastevere (1), dans une très douce manière, Galathée sur la mer, sur un char tiré par deux dauphins et entouré de tritons et d'une foule de dieux marins (2). Raphaël ayant donc fait le carton pour cette chapelle, qui est à l'entrée de Santa Maria della Pace, à main droite en entrant par la porte principale, la peignit à fresque dans une nouvelle manière plus magnifique et plus grande que sa première. Il fit entrer dans cette composition, avant que la chapelle de Michel-Ange, qu'il avait cependant vue, ne fût livrée au public, des Prophètes et des Sibylles (3) qui sont considérés comme la meilleure et la plus belle de tant d'œuvres qu'on lui doit ; on remarque dans les femmes et les enfants une grande vivacité et un coloris parfait. Il fit ensuite, à la prière d'un camérier du pape Jules II, le tableau du maître-autel d'Ara Cœli, sur lequel il représenta la Vierge portée sur des nuages, au milieu d'un admirable paysage, saint Jean, saint François et saint Jérôme, qu'il a peint sous la figure d'un cardinal (4). La Vierge a ce caractère d'humilité et de modestie qui est vraiment celui de la mère du Christ, et l'enfant, dans une belle attitude, joue avec son manteau ; on découvre, en outre, dans la figure de saint Jean-Baptiste, les traces du jeûne qu'il s'impose comme pénitence ; ses traits laissent éclater la sincérité d'esprit et la franchise propres à ceux qui, vivant loin du monde, le méprisent, ou qui ne s'y montrent que pour flétrir le mensonge et proclamer la vérité, Saint Jérôme a la tête levée et les yeux tournés vers la Madone, dans une attitude contemplative ; on y lit la science et la sagesse dont il a donné des preuves dans ses écrits ; il a posé ses deux mains sur le camérier, ayant l'air de le recommander. Le portrait de ce dernier est si vivant, qu'on ne dirait pas que c'est une peinture. Raphaël ne manqua pas d'en faire autant dans la figure de saint François ; à genoux, avec un bras étendu et la tête levée, il regarde la Vierge, brûlant d'amour, comme le montre bien la peinture, par le dessin et le coloris ; on voit qu'il se sent ranimé et consolé par le regard plein de mansuétude de la Mère, par la vivacité et la beauté du Fils. Au milieu du tableau et au-dessous de la Vierge, Raphaël a représenté un enfant debout, qui lève la tête vers elle et tient un

(1) Ou la Farnésine, construite de 1509 à 1510.

(2) Existe encore, mais en mauvais état ; peinte vers 1514.

(3) Existente encore. Les Sibylles seules sont de la main de Raphaël ; *Timo teo Vitt* fit les Prophètes sur les dessins de Raphaël.

(4) Madone de Foligno, à la Pinacothèque du Vatican, peinte pour Sigismond Conti.



cartel : pour la beauté de son visage, correspondant à celle du corps, on ne saurait peindre d'enfant plus gracieux ni plus beau ; en outre, le paysage est unique comme perfection et beauté.

Continuant ensuite les chambres du Vatican, Raphaël représenta l'histoire du miracle du corporal d'Orvieto, ou de Bolsena (1), comme on l'appelle. On reconnaît sur le visage enflammé du prêtre, pendant qu'il dit la messe, la honte qu'il ressent de voir, à cause de son incrédulité, l'hostie distiller du sang sur le corporal ; hors de lui-même, les yeux hagards, devant toute l'assistance, il paraît rempli de confusion : le mouvement de ses mains rend admirablement le tremblement et l'effroi si naturels en pareille occasion. Raphaël groupa autour divers personnages, les uns servent la messe, d'autres, tant d'hommes que femmes, à genoux sur des degrés, troublés par la nouveauté de cet événement, font divers gestes dans de belles attitudes, quelques-uns exprimant le désir de s'avouer coupables. Une des femmes, assise à terre, dans le bas de la composition, tient un enfant à son cou et, entendant le propos que paraît tenir une de ses compagnes, au sujet de ce qui arrive au prêtre, se tourne, tout en écoutant, avec une grâce féminine, parfaitement appropriée et vivement rendue. De l'autre côté, se trouve le pape Jules, qui entend la messe, peinture admirable, où Raphaël reproduisit les traits du cardinal San Giorgio (2) et d'autres. Dans la partie interrompue par la fenêtre, il plaça une montée à deux rampes, que le sujet laisse apercevoir en entier, et on peut se rendre compte que, si le vide de la fenêtre n'existait pas, il s'ensuivrait un mauvais effet. On peut donc dire avec raison que, dans la composition de quelque sujet que ce soit, jamais personne ne s'est montré, en peinture, plus savant ni plus habile que lui, comme le montre encore la peinture placée vis-à-vis et représentant saint Pierre en prison par l'ordre d'Hérode et gardé par des hommes en armes (3). L'architecture du cachot est si grande et simple, que les autres artistes, comparés à Raphaël, semblent en vérité mettre dans leurs ouvrages plus de confusion encore qu'il n'y met de beauté. Sans cesse il s'est efforcé de représenter les sujets tels que l'histoire nous les décrit, et d'y unir la grâce à la perfection. Qu'il a bien rendu l'horreur du cachot, dans lequel le vieillard est attaché avec des chaînes de fer et gardé par deux

(1) Arrivé en 1264, sous le pontificat d'Urbain IV. — Peint en 1512. Raphaël commença la décoration de cette salle par la voûte, puis il fit la fresque d'Héliodore et ensuite la Messe de Bolsène.

(2) Raffaello Riario.

(3) Peinte en 1514.

soldats, ainsi que le profond sommeil des gardiens ! La splendeur éblouissante de l'ange est si vive qu'elle éclaire, au milieu des ténèbres de la nuit, jusqu'aux moindres détails de la prison, et fait briller les armes, qui sont polies au point qu'elles paraissent vraies plutôt que peintes. Il n'y a pas moins d'art et de talent dans la figure de l'Apôtre délivré de ses chaînes et sortant de la prison, accompagné de l'ange ; le visage de saint Pierre montre qu'il se croit le jouet d'un songe. On remarque encore la terreur et l'épouvante des autres gardiens en armes, qui entendent du dehors le bruit de la porte de fer ; une sentinelle, la torche à la main, réveille les autres, et tandis qu'elle les éclaire, les rayons de la torche se reflètent sur toutes les armes ; dans les endroits où ils ne pénètrent pas, ils sont remplacés par un rayon de lune. La Délivrance de saint Pierre étant placée au-dessus d'une fenêtre est moins bien éclairée que les autres peintures : le jour donne dans le visage du spectateur et lutte si bien avec les effets de lumière. représentés par le peintre, que l'on croit voir la fumée de la torche, la splendeur de l'ange et les profondes ténèbres de la nuit. Tout cela est si naturel et si vrai, telle est aussi la difficulté de l'entreprise réalisée par Raphaël, que l'on ne croirait jamais être en présence d'une peinture. Les ombres et lueurs, la fumée et la chaleur des flambeaux se reflètent si bien sur les armes. au milieu de la nuit qui les enveloppe, que l'on est en droit de regarder Raphaël comme le maître des autres peintres ; en ce qui concerne l'imitation de la nuit, la peinture n'a jamais produit d'œuvre plus divine, ni plus universellement appréciée.

Dans la même salle, Raphaël représenta encore, sur une des parois restées nues, le Culte divin, l'Arche des Hébreux avec le candélabre. et le pape Jules II chassant l'Avarice de l'Église ; la beauté et la bonté de cette peinture ne le cèdent en rien à l'effet de nuit dont nous venons de parler. On y voit les portraits de quelques estafiers de l'époque, qui portent sur une litière le pape Jules, dont l'image est vivante (1). Tandis que des gens du peuple et des femmes font place pour lui livrer passage, on voit la furie d'un cavalier en armes, qui, accompagné de deux jeunes hommes à pied, heurte avec violence et frappe le superbe Héliodore, qui, par ordre d'Antiochus, veut dépouiller le temple de tous les dépôts faits par les veuves et les orphelins. Déjà l'on emporte des coffres et des trésors. mais la vue du châtiment d'Héliodore, abattu et durement frappé par les trois susdits, qui, étant une vision, ne sont vus et entendus que de lui, frappe les ravisseurs

(1) Entre autres Marc Antoine et Jules Romain. Peinture faite en 1512.

d'épouvante ; ils veulent fuir, mais trébuchent et tombent avec leurs charges, saisis du subit effroi qui s'est levé parmi les gens d'Héliodore. On aperçoit, à part d'eux, le grand prêtre Onias, revêtu de son costume pontifical, qui, les mains jointes et les yeux tournés vers le ciel, prie avec ferveur, en compassion des infortunés que l'on dépouille, et joyeux ensuite du secours inespéré que le ciel lui envoie. Par un caprice heureux, Raphaël a placé sur les soubassements plusieurs figures qui se tiennent aux colonnes, dans des attitudes pleines d'aisance, pour contempler cette scène, et tout un peuple qui, avec une curiosité mêlée d'étonnement et de crainte, attend le résultat de l'événement. Sur la voûte, il représenta quatre sujets : Dieu apparaissant à Abraham et lui promettant la multiplication de sa race, le Sacrifice d'Isaac, l'Échelle de Jacob et le Buisson ardent de Moïse, dans lesquels on distingue autant de science, d'invention, de dessin et de grâce que dans les autres ouvrages exécutés par lui.

Pendant qu'il créait avec bonheur tant de merveilles, le sort jaloux trancha les jours de Jules II (1), qui avait si libéralement encouragé son génie et qui était amateur de toute belle chose. Léon X fut élu pape (2), et voulut que l'œuvre suivît son cours. Raphaël se crut porté au ciel, heureux de rencontrer un si grand prince, chez qui l'amour de l'art était héréditaire, et qui lui accorda toute sa faveur. Aussi Raphaël prit à cœur de continuer son œuvre. Sur l'autre paroi, il représenta la marche d'Attila sur Rome, et sa rencontre au pied du Monte Mario avec le pape Léon III, qui, par ses seules exhortations, le força à rebrousser chemin (3). Il y figura saint Pierre et saint Paul dans les airs, l'épée à la main, et volant au secours de l'Église. Bien que l'histoire de Léon III ne rapporte pas ce fait, Raphaël l'introduisit dans sa composition, comme une fiction permise aux poètes et aux peintres, comme ornement et ne s'écartant pas de l'intention première de son œuvre. On voit dans les Apôtres cette fierté et cette hardiesse céleste que la divine volonté imprime à la face de ses serviteurs pour défendre la sainte religion. Attila en est impressionné ; monté sur un cheval noir à balzanes, et marqué d'une étoile au front, aussi beau qu'il soit possible, il lève la tête dans une attitude épouvantée et se tourne pour prendre la fuite. A côté sont d'autres chevaux très beaux, un genêt surtout, tacheté et monté par un cavalier couvert d'écailles

(1) Mort le 20 février 1513.

(2) Le 11 mars 1513.

(3) Erreur de Vasari ; lire saint Léon I<sup>er</sup>. Cette rencontre eut lieu dans le pays mantouan, pres du Mincio.

comme un poisson, dont la figure a été tirée de la colonne Trajane, sur laquelle on voit des hommes armés de la sorte : on croit que ce sont des armures faites en peau de crocodile. Le Monte Mario est en feu et rappelle qu'au départ des soldats les cantonnements restent toujours la proie des flammes. Raphaël peignit encore d'après nature les massiers qui accompagnent le pape, les cardinaux, les courtisans et les estafiers qui tiennent la haquenée sur laquelle est assis Léon X, en habits pontificaux. Tous ces portraits sont vivants, et une pareille œuvre est aussi agréable à l'œil qu'utile dans notre art, en particulier pour ceux qui sont privés de pareilles choses.

Dans le même temps, il fit, à Naples, un tableau qui fut placé à San Domenico, dans la chapelle où est le crucifix qui parla à saint Thomas d'Aquin. Il représente la Vierge, saint Jérôme vêtu en cardinal et l'ange Raphaël qui accompagne Tobie (1). Pour Leonello da Carpi, seigneur de Meldola, il peignit une Vierge, sur le visage de laquelle on remarque une dignité et une modestie dans l'attitude inimaginables (2). Elle est représentée adorant, les mains jointes, son Fils qui est assis sur ses genoux et caresse un petit saint Jean, en adoration devant lui, avec sainte Élisabeth et saint Joseph. Lorenzo Pucci, cardinal de Santi Quattro, ayant été nommé grand pénitencier, obtint de Raphaël qu'il fit un tableau pour la chapelle de San Giovanni in Monte, à Bologne, dans laquelle est déposé le corps de la bienheureuse Elena dall' Olio ; cette œuvre montre ce que pouvait produire la grâce et l'art par les mains délicates de Raphaël. On y voit sainte Cécile (3), éblouie par un chœur d'anges dans les cieux, s'arrêter à les écouter, absorbée par l'harmonie ; ses traits offrent cette contraction que l'on remarque chez les gens en extase. A terre sont épars des instruments de musique qui paraissent non en peinture, mais réels et véritables ; il en est de même des voiles et des vêtements d'or et de soie de la sainte, recouvrant un cilice merveilleux. Saint Paul, le bras droit reposant sur une épée nue, et la tête appuyée sur la main, reflète autant la profondeur de sa science que sa fierté transformée en gravité ; il a les pieds nus et il est vêtu d'un simple manteau rouge sous lequel on aperçoit une tunique verte, à la manière apostolique. On voit ensuite sainte Marie-Madeleine tenant à la main un vase de pierre fine, dans une pose gracieuse ; elle tourne la tête et semble toute joyeuse de sa

(1) Madone du Poisson, au Musée du Prado, à Madrid.

(2) Actuellement au Musée de Naples.

(3) Actuellement à la Pinacothèque de Bologne.



conversion. On ne saurait faire mieux dans ce genre et de même les têtes de saint Augustin et de saint Jean, évangéliste, sont très belles. En vérité, si le nom de peinture s'applique aux ouvrages des autres artistes, ceux de Raphaël peuvent être appelés des choses vivantes ; dans ses figures, la chair frémit ; on sent le souffle ; les sens sont en action ; en un mot, on y découvre une vivacité vivante. Outre la gloire qu'il avait déjà, cette œuvre lui attira une renommée infinie.

Raphaël fit ensuite un petit tableau, qui est maintenant chez le comte Vincenzo Ercolani, à Bologne, et qui représente un Christ en manière de Jupiter dans le ciel, environné des quatre Évangélistes sous la forme d'un homme, d'un lion, d'un aigle et d'un taureau, tels que les décrit Ezéchiel (1). Le petit paysage, qui est au-dessous et doit représenter la terre, est d'une rare beauté et ce tableau est aussi beau dans sa petitesse que ses autres œuvres dans leur grandeur. Il envoya à Vérone, aux comtes de Canossa, un grand tableau de la même valeur, représentant la Nativité du Christ, qui renferme une sainte Anne et un effet d'aurore, admirables (2). On ne saurait faire de cette œuvre un éloge plus complet que de dire qu'il sort de la main de Raphaël. Il fit à Bindo Altoviti, lorsqu'il était jeune, son portrait qui passe pour un chef-d'œuvre (3), et un tableau de la Vierge (4) qu'il envoya à Florence, que l'on voit aujourd'hui dans le palais du duc Cosme, sur l'autel de la chapelle des salles neuves. Il représente une sainte Anne vieille et assise qui présente à la Vierge son Fils dont la beauté de corps et les traits pleins de charme communiquent leur gaieté à quiconque les regarde. Il mit, en outre, dans la figure de la Madone toute la beauté que l'on peut imprimer à la physionomie d'une vierge : ses yeux expriment la modestie, son front la pureté de l'âme, sa bouche la grâce et la candeur, outre que ses vêtements sont tels qu'ils montrent une simplicité et une pudeur infinie ; enfin, je crois qu'il serait impossible de faire mieux. Il y a encore un saint Jean nu et assis, ainsi qu'une sainte non moins remarquable ; dans le fond, une fenêtre avec un rideau éclaire la chambre où se passe la scène.

Il fit à Rome un tableau de bonne grandeur, dans lequel il renferma les portraits du pape Léon X, du cardinal Jules de Médicis, et du cardi-

(1) Actuellement au palais Pitti.

(2) Madone de la Perle, au Musée du Prado, à Madrid.

(3) Actuellement à la Pinacothèque de Munich.

(4) Madone dell' Impannata, au palais Pitti. Au lieu de sainte Anne, lire sainte Elisabeth.



nal de Rossi (1); ces figures ne paraissent pas peintes mais en relief. On peut distinguer le tissu du velours et on croit entendre le froissement du damas dont le pape est revêtu. Les fourrures sont d'une souplesse parfaite; l'or, la soie et le lustre des étoffes sont rendus avec une vérité incroyable. Il y a encore un livre relié en vélin et orné de miniatures, et une sonnette d'argent peinte de manière qu'on ne saurait dire combien c'est beau. Mais ce qui est au-dessus de tout éloge, c'est la bouled'or du fauteuil où siège le pape, et qui reflète en guise de miroir [si grande est sa clarté] les fenêtres, les épaules de sa Sainteté et les murailles de la salle. On peut dire avec assurance qu'aucun maître ne pourra jamais atteindre à cette perfection. Ce tableau, qui est encore à Florence dans la garde-robe du duc, valut une riche récompense à Raphaël. Il mit autant de perfection dans les portraits des ducs Laurent et Julien; on les voit aujourd'hui, à Florence, chez les héritiers d'Ottaviano de' Medici (2). La gloire et la fortune de Raphaël s'accroissaient chaque jour; aussi, pour laisser de lui un monument, éleva-t-il un palais dans le Borgo Nuovu, à Rome, que Bramante construisit en béton (3). La réputation que tant de beaux ouvrages avaient acquise à Raphaël s'étant étendue jusqu'en France et en Flandre, Albert Dürer, peintre allemand d'un haut mérite, et graveur sur cuivre d'admirables estampes, lui paya son tribut d'hommages et lui envoya son portrait peint à la gouache, par lui-même, sur une toile extrêmement fine (4). Les lumières étaient obtenues au moyen de la transparence de la toile, sans employer de blanc, et les ombres étaient faites à l'aquarelle. Cette œuvre parut admirable à Raphaël, qui envoya à Dürer plusieurs dessins de sa main (5), ce qui fut très agréable à Dürer. La tête de Dürer est actuellement à Mantoue, entre les mains de Jules Romain héritier de Raphaël.

Ayant considéré la manière des estampes faites par Albert Dürer, et désireux de montrer ce qu'il pouvait faire dans ce genre, il le fit étudier à Marc Antoine de Bologne, dont les progrès furent si rapides que bientôt il lui fit graver ses premières œuvres, telles que le Massacre des Innocents, la Cène, le Neptune et la sainte Cécile dans l'huile bouillante. Marc Antoine exécuta ensuite un certain nombre de gravures pour

(1) Actuellement au Palais Pitti.

(2) Ces portraits sont perdus.

(3) Ce palais n'existe plus.

(4) Ce portrait est perdu.

(5) Il y en a un, à la collection Albertine de Vienne, avec une inscription de Dürer, datée 1515.

Raphaël, qui les remit à Bavière, un de ses compagnons. Celui-ci avait soin d'une femme que Raphaël aima jusqu'à la mort (1), et dont il fit un très beau portrait qui paraissait vivant; ce portrait est aujourd'hui conservé à Florence, chez Matteo Botti, marchand florentin, et ami de tous les hommes de mérite, particulièrement des peintres.

Raphaël fit ensuite, pour le monastère des frères de Monte Oliveto, à Palerme, appelé Santa Maria dello Spasimo, un Portement de Croix que l'on regarde comme un chef-d'œuvre (2). On y reconnaît l'impiété et la rage des bourreaux qui conduisent le Christ au Calvaire; le Christ, agonisant de son supplice prochain, est tombé à terre, succombant sous le poids de la croix, et se retourne, baigné de sueur et de sang, vers les deux Maries qui pleurent amèrement. On y voit en outre Véronique qui tend les bras et lui présente un linge, avec un sentiment d'ardente charité. La composition est pleine de soldats à cheval et à pied qui débouchent de la porte de Jérusalem avec les étendards de la justice, dans des attitudes variées et admirables. Ce tableau terminé, mais non conduit à sa place, courut les plus grands risques, car le vaisseau qui devait le conduire à Palerme fut battu d'une violente tempête et s'ouvrit en donnant contre un écueil. Tout périt, hommes et marchandises, le tableau seul échappa au danger; renfermé dans sa caisse, il fut porté par les flots sur la côte de Gênes, y fut repêché et tiré à terre. On trouva la peinture intacte: la fureur des vents et de la mer semblait avoir voulu respecter sa divine beauté. Le bruit de cet événement arriva à Palerme et les moines s'empressèrent de réclamer leur tableau; mais il fallut l'intervention du pape pour le faire rendre au couvent qui récompensa largement ceux qui l'avaient sauvé. Rembarqué de nouveau et conduit en Sicile, il fut placé à Palerme, où il est plus renommé que le Mont de Vulcain.

Tandis que Raphaël travaillait à ces œuvres qu'il ne pouvait refuser de faire, car elles étaient demandées par des personnages d'importance et parce qu'il aurait compromis ses intérêts, il continuait néanmoins à poursuivre ses travaux, dans l'ordre qu'il les avait commencés au Vatican. Il employait continuellement des auxiliaires qui avançaient le travail d'après ses propres dessins, et il revoyait toujours ce qu'ils avaient fait, se servant ainsi des meilleurs aides qu'il pouvait trouver pour se

(1) Elle s'appelait Margherita. Ce portrait est peut-être celui de la tribune, aux Offices; il y en a un autre dans la Galerie Barberini, à Rome, signé: RAPHAEL VRBINAS. Les attributions sont d'ailleurs douteuses.

(2) Actuellement au Musée du Prado, à Madrid.

soulager d'un pareil fardeau. Il ne tarda pas à livrer au public la chambre de la Tour Borgia, dans laquelle il avait peint un sujet sur chaque paroi : deux au-dessus des fenêtres et deux sur les grandes parois. L'un représente l'incendie du Borgo Vecchio, à Rome, ne pouvant être éteint, mais arrêté par le pape saint Léon IV, qui paraît à la loge pontificale du Vatican (1) ; elle retrace diverses scènes de désolation. D'un côté, des femmes, apportant de l'eau dans des vases qu'elles tiennent dans leurs mains ou sur leurs têtes, ont leurs cheveux et leurs vêtements mis en grand désordre par un vent furieux ; d'autres personnages, qui cherchent à jeter de l'eau sur les flammes, sont aveuglés par la fumée qui les empêche de se reconnaître eux-mêmes. D'un autre côté, tel que Virgile décrit Enée portant Anchise, un vieillard infirme, mis hors de lui par sa maladie et la vue du feu, est enlevé par un jeune homme dans la figure duquel on reconnaît le courage, l'énergie et l'effort qu'il fait de tous ses membres pour résister au poids de ce corps qui s'abandonne sur lui ; une vieille femme, pieds nus et à moitié vêtue, le suit, fuyant le feu, avec un jeune enfant entièrement nu. Au sommet d'un mur en ruine une femme toute nue et les cheveux en désordre va jeter son enfant emmailloté dans les bras d'un homme échappé aux flammes et qui se dresse dans la rue sur la pointe des pieds, les bras étendus pour le recevoir. Le désir de sauver son fils et la souffrance causée par la chaleur ardente qui l'entoure se peignent énergiquement dans les traits de cette femme ; sur le visage du père, on voit la lutte du dévouement pour l'enfant avec la crainte de la mort. On ne saurait assez louer l'idée ingénieuse qu'a eue Raphaël de représenter une mère qui, les pieds nus, à peine vêtue, sans ceinture, les cheveux flottants et tenant une partie de ses habillements à la main, pousse ses fils devant elle en les frappant, pour les forcer à courir loin des flammes et des ruines : enfin quelques femmes agenouillées se tournent vers le saint pontife et le supplient de mettre fin à un si terrible incendie.

L'autre peinture (2) se rapporte également à Léon IV et représente le port d'Ostie occupé par une armée de Sarrazins venus pour s'en emparer. On voit les chrétiens se battre avec eux sur mer ; une quantité de prisonniers sont déjà venus au port et sortent habillés en galériens de certaines barques, sous l'escorte de soldats à la mine martiale qui les tirent par la barbe et les conduisent devant saint Léon, peint sous les traits de Léon X.

(1) C'est la dernière fresque entièrement peinte de sa main.

(2) Faite par les élèves de Raphaël.

Les deux autres peintures représentent le sacre de François I<sup>er</sup> par Léon X (1) et le couronnement de ce monarque. Le roi et le pape, l'un couvert de ses armes et l'autre de ses habits pontificaux, ont été peints d'après nature, ainsi que la plupart des assistants. On ne saurait décrire tous les détails des œuvres de Raphaël, mais elles parlent d'elles-mêmes. Ainsi les soubassements de cette salle portent les images des défenseurs et des bienfaiteurs de l'Église (2), placés entre des termes. Comme la voûte de la salle avait été peinte par Pietro Perugino, Raphaël ne voulut pas la détruire, par reconnaissance et affection pour son ancien maître qui avait été le promoteur du haut rang qu'il tenait dans l'art.

La grandeur de cet homme était telle qu'il entretenait des dessinateurs dans toute l'Italie, à Pouzzoles et jusqu'en Grèce, afin de se procurer tout ce qui pouvait être utile à son art. Il peignit encore une salle du Vatican avec des figures faites en grisaille et représentant des apôtres et d'autres saints (3) dans des niches. Avec l'aide de Jean d'Udine, son élève, qui excellait à peindre les animaux, il représenta tous ceux qui se trouvaient dans la ménagerie du pape. Outre les grotesques et les pavements variés dont il embellit le palais, il donna aussi le dessin des escaliers et des nouvelles loges (4) commencées par Bramante et restées inachevées à la mort de celui-ci, pour lesquelles il fit un modèle en bois, avec un ordre plus grand et plus orné que celui de Bramante. Léon X voulant montrer la grandeur de sa magnificence et de sa générosité, Raphaël fit les dessins des stucs, des sujets qui y furent peints et des distributions (5) ; quant aux stucs et aux grotesques, il en chargea Jean d'Udine et confia les figures à Jules Romain, quoique ce dernier s'en occupât peu. Ainsi Giovan Francesco, le Bologna, Perino del Vaga, Pellegrino, Vincenzio da San Gimignano, Polidoro da Caravaggio et beaucoup d'autres artistes travaillèrent aux sujets, aux figures et à tout ce qui était relatif à ce travail, que Raphaël voulut mener à fin avec une telle perfection qu'il appela Luca della Robbia de Florence (6) pour exécuter les carreaux du parquet.

(1) Celui de Charlemagne par Léon III. Peint en 1517 par ses élèves. On y voit effectivement les portraits de François I<sup>er</sup> et de Léon X. L'autre fresque représente la Justification de Léon III.

(2) Repeints par Carlo Maratta.

(3) Détruits sous Paul IV.

(4) Loges de la Cour San Damase.

(5) Cin quante-deux sujets de l'Ancien et du Nouveau Testament, appelés la Bible de Raphaël.

(6) Luca d'Andrea, petit-fils de Luca l'Ancien.



Certes, en ce qui concerne les peintures, les stucs, l'ordre et les compositions, on ne saurait faire ni imaginer œuvre plus belle. Aussi Raphaël fut-il chargé de la direction de tous les travaux de peinture et d'architecture que l'on faisait dans le palais. On raconte que sa bonté était telle que les maçons, pour qu'il pût obliger quelques-uns de ses amis, ne construisirent pas la muraille pleine et continue, mais laissèrent, au-dessus des anciennes chambres d'en bas, des vides et des ouvertures pour pouvoir y placer des tonnes, des conduits et des bois, et on se trouva forcé de remplir plus tard ces vides, qui affaiblissaient tellement le bas de l'édifice qu'il commençait à se crevasser de toutes parts. Il fit faire par Gian Barile, pour toutes les portes et les plafonds de bois, quantité de choses sculptées et terminées avec une grâce extrême.

Il donna des dessins d'architecture pour la Vigne du pape (1) et pour plusieurs maisons du Borgo, entre autres le palais de Messer Giovan Batista dall' Aquila, qui est une œuvre admirable (2). Il en dessina encore un pour l'évêque de Troja, qui le fit exécuter à Florence, dans la Via San Gallo (3). Puis il peignit, pour les moines noirs de San Sisto, à Plaisance, le tableau du maître-autel représentant la Vierge entre saint Sixte et sainte Barbe, œuvre vraiment rare et admirable (4). Pour la France, il fit plusieurs tableaux, et, particulièrement pour le roi, un saint Michel combattant avec le démon (5), que l'on regarde comme une chose merveilleuse. Il y a représenté une roche brûlée dans les entrailles de la terre, dont les crevasses laissent échapper des flammes sulfureuses qui jettent les teintes les plus variées sur les membres de Lucifer brûlant. Lucifer manifeste la rage et la fureur de son orgueil envenimé contre celui qui s'acharne sur l'ange privé du royaume de paix et condamné aux peines éternelles. Le contraire se voit dans saint Michel qui, revêtu d'une armure d'or et de fer, joint à son air céleste un caractère de force et de courage qui imprime la terreur, ayant jeté Lucifer à la renverse, à l'aide de sa lance. Cette œuvre est si remarquable qu'elle lui valut, de la part du roi, une honorable récompense. Il fit ensuite plusieurs portraits de femmes, entre autres ceux de sa maîtresse et de Béatrix de Ferrare (6).

(1) Villa Madama, actuellement en ruines.

(2) N'existe plus.

(3) Palais Pandolfini.

(4) Madone de saint Sixte, au Musée de Dresde.

(5) Au Musée du Louvre, signé : RAPHAEL. VERBINAS. PINGEBAT. MDXVIII.

(6) Portrait inconnu, peut-être d'une courtisane de Rome.



Raphaël était d'un tempérament amoureux, très porté sur les femmes et empressé à les servir, ce qui fut cause que, se livrant à ses plaisirs, il rencontra chez ses amis plus d'indulgence et de complaisance peut-être qu'il ne convenait. Agostino Chigi, son ami intime, lui faisant peindre la première galerie de son palais (1), Raphaël ne pouvait se consacrer beaucoup à ce travail, à cause de l'amour qu'il portait à une femme. En sorte qu'Agostino se désespérait et que, par le moyen d'autrui et par d'autres expédients, il eut peine à obtenir enfin que cette femme vînt habiter chez lui, dans le lieu même où Raphaël travaillait ; grâce à cet arrangement, l'ouvrage parvint à sa fin. Il y fit tous les cartons et peignit lui-même plusieurs figures à fresque. Sur la voûte, il représenta l'Assemblée des dieux ; on y remarque nombre de formes et de draperies inspirées de l'antique et rendues avec un dessin et une grâce admirables. Il peignit aussi les Noces de Psyché, avec les serviteurs de Jupiter et les Grâces qui répandent des fleurs sur la table. Sur les pendentifs de la voûte, il figura plusieurs sujets, entre autres Mercure qui, en volant, paraît descendre du ciel, Jupiter embrassant Ganymède avec une gravité céleste, le char de Vénus, Psyché transportée dans l'Olympe par Mercure et les Grâces. Dans les lunettes des arcs qui font le tour du portique, on voit des Amours en raccourci, volant et portant les armes et les attributs des dieux, la foudre et les éclairs de Jupiter, les casques, les épées et les targes de Mars, les marteaux de Vulcain, la massue et la peau de lion d'Hercule, le caducée de Mercure, la cornemuse de Pan, les râteaux agrestes de Vertumne : tous ces enfants sont accompagnés d'animaux dont le caractère est en rapport avec les attributs qu'ils portent, peinture et poésie vraiment admirables. Il fit faire par Jean d'Udine un entourage aux sujets avec des assemblages de fleurs, de feuillage et de fruits en festons qui ne sauraient être plus beaux. Raphaël donna encore le dessin des écuries des Chigi et d'une chapelle qui appartenait à Agostino, dans l'église de Santa Maria del Popolo, dans laquelle, outre les peintures (2), on éleva un magnifique tombeau. Il fit faire à Lorenzetto, sculpteur florentin, deux statues qui sont encore dans son atelier, au Macello de Corbi à Rome (3). Cet ouvrage échut à

(1) De la Farnésine. L'histoire de Psyché fut peinte par les élèves de Raphaël, sur ses dessins.

(2) Les dessins de Raphaël furent exécutés en mosaïque.

(3) Les deux statues de Lorenzo Lotto (un Élie et un Jonas), vraisemblablement sculptés d'après un modèle de Raphaël, sont en place dans la chapelle Chigi.

Sebastiano de Venise, après la mort de Raphaël et celle d'Agostino (1).

Raphaël était alors parvenu à un tel point de grandeur que Léon X voulut qu'il commençât la grande salle supérieure du Vatican, où se trouvent les victoires de Constantin (2) ; il s'y mit aussitôt. Le pape désira pareillement faire tisser de riches tapisseries d'or et de soie de haute lisse, pour lesquelles Raphaël dessina et coloria lui-même tous les cartons, en même grandeur. On les envoya en Flandre et les tapisseries furent transportées à Rome aussitôt leur achèvement. Cette œuvre fut si admirablement exécutée qu'elle excite l'admiration à la regarder et à penser qu'on soit arrivé à rendre, avec de simples fils, tous les détails des cheveux et de la barbe, toute la souplesse des chairs, et ces eaux, ces bâtiments, ces animaux que l'on ne croit pas tissés, mais peints au pinceau. Ces tapisseries coûtèrent 70.000 écus, et sont conservées dans la chapelle du pape (3).

Raphaël peignit sur toile, pour le cardinal Colonna, un saint Jean (4) qui est actuellement à Florence, chez Messer Francesco Benintendi. Il fit ensuite, pour le cardinal Jules de Médicis (5), vice chancelier, la Transfiguration du Christ (6) qui devait être envoyée en France ; il poussa à la dernière perfection ce tableau auquel il travaillait sans relâche. On y voit le Christ transfiguré sur le mont Thabor au pied duquel les onze Apôtres attendent son retour ; un jeune posédé leur est amené, afin que le Christ le délivre, lorsqu'il sera descendu. Agité par des convulsions violentes, l'enfant se jette en arrière, en poussant des cris et en roulant des yeux hagards ; il montre sa souffrance par sa chair, ses veines et son souffle qui dénotent la présence de l'esprit malin, et tout pâle il fait ce geste de frayeur. Un vieillard le soutient, qui le tient embrassé et assure son courage, les yeux grands ouverts et pleins de lumière. Ses sourcils relevés et son front plissé indiquent à la fois la résolution et la frayeur ; en même temps, regardant fixement les Apôtres, il semble mettre son espérance en eux et reprendre courage. Une femme, la principale figure de ce tableau, à genoux devant les disciples, se tourne vers eux, et, indiquant

(1) Survenue le 10 avril 1520.

(2) Peintures de ses élèves, particulièrement Jules Romain et Francesco Penni.

(3) Au nombre de dix, actuellement au Vatican. Les cartons sont au Musée de South Kensington, à Londres.

(4) Aux Offices.

(5) Qui fut pape sous le nom de Clément VII.

(6) Peinte pour la cathédrale de Narbonne, actuellement à la Pinacothèque du Vatican. La partie supérieure est seule de Raphaël ; le bas a été terminé par Jules Romain.

du bras le possédé, appelle leur attention sur son malheureux état ; les Apôtres, les uns debout, les autres assis ou agenouillés, témoignent la plus vive compassion. A la vérité, il y a dans cette peinture des figures si belles et des têtes d'un style et d'un caractère si neuf et si varié, qu'elle a été regardée avec raison par tous les artistes comme l'ouvrage le plus célèbre, le plus beau et le plus divin qu'ait produit Raphaël. Que celui qui veut représenter le Sauveur resplendissant de l'éclat de sa divinité, aille le contempler dans cette œuvre ; il est sur la montagne, un peu réduit dans cette atmosphère lumineuse, entre Moïse et Elie, qui, illuminés, paraissent vivants dans sa clarté. Pierre, Jacques et Jean sont prosternés dans des attitudes belles et variées ; l'un se jette la face contre terre, un autre porte sa main devant ses yeux, comme pour se garantir des rayons et de la lumière intense qui émanent de la splendeur du Christ. Vêtu d'une robe plus blanche que la neige, les bras ouverts et la tête levée, il semble manifester l'Essence et la Divinité des trois personnes strictement réunies dans la perfection de l'art de Raphaël. Il semble s'être efforcé de mettre tout son génie à montrer la grandeur et la puissance de l'art dans la tête du Christ, après laquelle, une fois terminée, comme dernière chose restant à faire, il ne toucha plus à ses pinceaux, ayant été frappé par la mort.

Après avoir décrit les œuvres de cet artiste excellent, et avant de raconter les autres particularités de sa vie et de sa mort, il me semble utile, dans l'intérêt de nos artistes, de parler quelque peu de sa manière. Ayant dans sa jeunesse imité celle de Pietro Perugino, son maître, et l'ayant améliorée dans le dessin, la couleur et l'invention, il crut avoir fait beaucoup, mais il reconnut ensuite, dans un âge plus avancé, qu'il était encore bien loin du vrai. En voyant les peintures de Léonard de Vinci, qui n'eut pas d'égal pour ses têtes d'hommes et de femmes, et qui, pour la grâce des figures et des mouvements, surpassa tous les autres artistes, il resta émerveillé ; et comme la manière de Léonard lui plut infiniment plus qu'aucune autre qu'il ait vue, il se mit à l'étudier. Peu à peu, et à grand'peine, il abandonna la manière de Pietro, et chercha à imiter, autant qu'il sut et put le faire, celle du Vinci ; mais malgré ses efforts et son application, il ne put jamais le surpasser dans quelques difficultés. Bien qu'il paraisse à quelques-uns l'emporter de beaucoup en moelleux et dans une certaine facilité naturelle, par contre il ne lui fut point supérieur dans ce que j'appellerai une puissance terrible de composition et dans la grandeur de l'art, où peu d'artistes se sont

élevés à la hauteur de Léonard. Tout ce que l'on peut dire, c'est que Raphaël est de tous celui qui s'en est le plus rapproché, particulièrement par la grâce du coloris. La manière qu'il prit de Pietro, quand il était jeune, fut longtemps une grande gêne et un embarras pour lui, d'autant plus qu'il l'avait saisie avec facilité, car elle était maigre, sèche et pauvre de dessin. Aussi, ne parvenant pas à s'en défaire, eut-il beaucoup de difficulté à comprendre la beauté des nus et à triompher des difficultés des raccourcis, d'après le carton que fit Michel-Ange pour la salle du Conseil, à Florence. Tout autre qui eût manqué de courage, croyant jusqu'alors avoir perdu son temps, n'aurait jamais tenté ce que fit Raphaël, quelle que fût la grandeur de son esprit. S'étant dégagé de la manière de Pietro pour apprendre celle de Michel-Ange, pleine de difficultés dans toutes ses parties, de maître il devint pour ainsi dire nouveau disciple. et il s'efforça, avec une ardeur incroyable, de faire, étant déjà un homme, et en peu de mois, des études pour lesquelles il aurait eu besoin de longues années, et d'être encore à l'âge tendre où l'on apprend facilement toute chose. Lorsqu'il voulut changer et améliorer son style. il ne s'était pas encore adonné à l'étude du nu, avec cette application qui est indispensable, et il s'était borné seulement à le dessiner d'après le modèle, dans la manière de Pietro, son maître, en y ajoutant cette grâce qu'il tenait de nature. Il s'attacha donc à étudier le nu, à comparer les muscles des pièces d'anatomie et des écorchés aux sujets vivants, qui ne paraissent pas constitués de la même façon, quand ils sont sous la peau, que lorsqu'ils sont à découvert. Voyant ensuite de quelle manière ils sont recouverts de chair, et moelleux, étant en place, se rendant compte comment, en modifiant les points de vue, on arrive à d'agréables raccourcis, constatant les effets du gonflement, de l'abaissement ou de l'élévation d'un membre, ou de toute la personne, en outre examinant l'enchaînement des os, des nerfs et des veines, il devint excellent dans toutes les parties qui sont nécessaires à un grand peintre. Mais reconnaissant qu'à l'égard de la science anatomique il ne pouvait arriver à la perfection de Michel-Ange, en homme de grand jugement, il considéra que la peinture ne consiste pas seulement dans la représentation du nu, qu'elle a un champ plus large, et que parmi les plus grands peintres on peut compter ceux qui savent rendre avec intelligence et facilité les inventions de leurs sujets et tous leurs caprices ; il se convainquit que ceux qui, dans la composition de leurs sujets, savent ne pas les rendre confus par l'excès, ni pauvres par la sobriété, mais bien les approprier avec une belle invention et une sage ordon-



nance, peuvent être appelés des artistes pleins de talent et de jugement. Après y avoir longuement pensé, il s'appliqua à réunir dans ses peintures la variété et l'originalité des perspectives, des édifices et des paysages, l'élégante manière de draper les figures, leur disposition, tantôt allant en se perdant dans les ombres, tantôt venant plus avant dans les parties éclairées, la beauté et la vivacité des têtes chez les femmes, les enfants, les jeunes gens et les vieillards, enfin à leur donner, selon le besoin, le mouvement et l'énergie nécessaires. Il sentit encore combien est important l'art de peindre avec vérité la fuite des chevaux dans les batailles et la férocité des soldats, de savoir rendre toutes sortes d'animaux, et surtout de peindre les portraits si ressemblants qu'ils paraissent vivants et que l'on puisse reconnaître pour qui ils sont faits. Il étudia avec soin comment sont faits les vêtements, les chaussures, les armures, les coiffures de femme, les cheveux, les barbes, les vases, les arbres, les cavernes, les rochers, les feux, l'air troublé ou calme, les nuages, les pluies, la foudre, le temps serein, la nuit, les clairs de lune, les effets de soleil et beaucoup d'autres choses dont on a constamment besoin dans l'art de la peinture. D'après toutes ces considérations, Raphaël, ne pouvant égaler Michel-Ange dans la partie qu'il avait entreprise, résolut de chercher à l'égaliser et peut-être à le surpasser autre part. Il se mit donc, non pas à imiter la manière de celui-ci, pour ne pas perdre inutilement son temps, mais à travailler de façon à devenir parfait dans les autres parties que nous avons énumérées. Si l'on avait vu agir ainsi quantité d'artistes de notre époque, qui, pour n'avoir voulu s'inspirer que des œuvres de Michel-Ange, ne sont pas arrivés à l'imiter, ni à atteindre à tant de perfection, ils n'auraient pas peiné en vain, ni produit cette manière si dure, toute pleine de difficultés, sans charme, sans coloris et pauvre d'invention que nous voyons à présent. Ils auraient pu, au contraire, en cherchant à être universels et à imiter ses autres qualités, être de la plus grande utilité au monde autant qu'à eux-mêmes. Ayant reconnu que Fra Bartolommeo de San Marco avait un bon procédé de peinture, un dessin correct et une couleur agréable, quoiqu'il employât quelquefois trop de teintes obscures pour donner un plus grand relief à ses figures, il lui emprunta tout ce qui lui parut pouvoir lui servir et être conforme à ses idées, c'est à dire une manière mixte tant pour le dessin que pour le coloris ; en y mêlant des qualités puisées dans les belles œuvres d'autres maîtres, de plusieurs manières, il s'en créa une que l'on considéra ensuite toujours comme étant la sienne propre et qui a été et qui sera toujours infiniment admirée de tous les artistes. Cette manière se montre parfaite



dans les Sibylles et les Prophètes de la fresque qu'il fit dans l'église della Pace, pour l'exécution de laquelle il tira un grand profit d'avoir vu les peintures de Michel-Ange dans la chapelle du pape. S'il avait su s'arrêter à cette manière et n'eût pas cherché à l'agrandir et à la varier, pour montrer qu'il entendait les nus aussi bien que Michel-Ange, il ne se serait pas privé d'une partie de sa renommée, car les nus qu'il exécuta dans la chambre de la Tour Borgia où se trouve l'incendie du Borgo, quoique bons, ne sont pas parfaits en tout point. On ne peut pas non plus être satisfait de ceux qu'il fit sur la voûte du palais d'Agostino Chigi, dans le Transtévère, qui manquent de cette grâce et de cette douceur qui lui étaient propres ; ce qui fut en grande partie causé parce qu'il faisait exécuter les peintures par ses élèves d'après ses dessins, erreur qu'il reconnut en homme sensé, car il voulut travailler seul et sans l'aide d'aucun autre à son tableau de la Transfiguration [actuellement à San Pietro a Montorio], où l'on trouve réunies toutes les qualités que doit présenter une bonne peinture. Si dans cette œuvre, comme par caprice, il n'avait employé le noir de fumée des imprimeurs, qui, de sa nature, devient tous les jours plus obscur et altère les couleurs auxquelles il est mêlé, je crois que cette œuvre serait encore aussi fraîche que lorsqu'il l'exécuta, tandis qu'aujourd'hui elle a beaucoup trop poussé au noir.

Après nous être ainsi étendu sur ces questions de l'art, plus peut-être qu'il n'était nécessaire, pour en revenir à la vie et à la mort de Raphaël, je dis qu'ayant contracté une intime amitié avec Bernardo Divizio, cardinal de Bibbiena, celui-ci le tourmentait depuis plusieurs années pour le marier. Raphaël, sans avoir jamais expressément repoussé les propositions du cardinal, avait gagné du temps, en disant qu'il voulait attendre trois ou quatre ans, avant de se décider. Ce terme arrivé, au moment où il s'y attendait le moins, le cardinal lui rappela sa promesse, et Raphaël, se voyant lié, en galant homme, ne voulut pas manquer à sa parole, et consentit à épouser la propre nièce du cardinal (1). Comme il fut toujours peu désireux de subir cette chaîne, il en différait l'accomplissement, de sorte que plusieurs mois se passèrent sans que le mariage eût lieu. Ce n'était pas sans un motif honorable qu'il agissait ainsi ; après avoir servi pendant tant d'années la cour pontificale, il était créancier du pape Léon pour une forte somme et on lui avait donné à entendre qu'aussitôt qu'il aurait terminé les peintures de la salle auxquelles il travaillait, le pape lui donnerait un

(1) Marie Bibbiena, morte avant Raphaël.

chapeau de cardinal, en récompense de ses peines, et pour honorer son mérite. Léon X, en effet, projetait une promotion nombreuse, et, parmi les candidats, certes plus d'un avait moins de mérite que Raphaël.

Celui-ci, pendant ce temps, continuait à se livrer, en secret et sans mesure, aux plaisirs de l'amour, et il arriva, une fois entre autres, qu'il abusa de ses forces; étant retourné chez lui avec une fièvre ardente, les médecins crurent qu'il s'était refroidi (1). Mais lui ne voulant pas avouer le désordre auquel il s'était livré, les médecins le saignèrent imprudemment, en sorte qu'il s'affaiblit encore davantage, alors qu'il avait besoin de réparer ses forces. Il fit donc son testament, et tout d'abord, en bon chrétien, renvoya de chez lui sa maîtresse, en lui laissant de quoi vivre honnêtement. Il partagea ensuite sa fortune entre deux de ses élèves, Jules Romain, qu'il aima toujours beaucoup, Giovan Francesco de Florence, surnommé Il Fattore, et je ne sais quel prêtre d'Urbino, son parent. Il ordonna de restaurer de ses deniers, dans l'église de Santa Maria Ritonda (2), une des chapelles, qu'il choisit pour sa sépulture et repos éternel, et d'y élever un autel avec une statue en marbre de la Vierge; il institua son exécuteur testamentaire Messer Baldassare da Pescia, qui était alors dataire du pape. Enfin, après l'aveu de ses fautes et ayant reçu l'absolution, il termina ses jours (3) à l'âge de trente-sept ans, le même jour que celui de sa naissance qui fut le vendredi-saint; il est à croire que son âme a orné le ciel, comme son génie a embelli le monde. Raphaël mort fut exposé dans la salle même où il travaillait; derrière sa tête se trouvait le tableau de la Transfiguration, qu'il avait terminé pour le cardinal de Médicis; le rapprochement de cette image en quelque sorte vivante et du corps inanimé causait une douleur poignante à tous les assistants. Ce tableau fut placé ensuite par le cardinal au maître-autel de San Pietro in Montorio. Les obsèques de Raphaël furent célébrées avec tous les honneurs dus à son noble génie: il n'y eut pas d'artistes qui ne pleurât de douleur et ne tint à l'accompagner jusqu'à sa dernière demeure. Cette mort accabla également toute la cour du pape, parmi

(1) Il mourut probablement d'une fièvre paludéenne. Lettre d'Alf. Pauluzzi au duc Alphonse d'Este, Rome, 7 avril 1520: *Raph. da Urbino e morto di una febre continuo et acuta, che già octo giorni l'assallo*. Il fut malade quinze jours.

(2) Autrement dit le Panthéon d'Agrippa.

(3) Le 6 avril 1520. Après la mort de Bramante, Léon X, par bref du 1<sup>er</sup> août 1515, l'avait nommé architecte et surintendant de Saint-Pierre, aux appointements de 300 scudi d'or par an.

laquelle Raphaël avait tenu un office de cubulaire; il était si cher au pape que sa mort le fit pleurer amèrement. O heureuse, ô bienheureuse âme, comme chacun se plaît à parler de toi, à célébrer tout ce que tu fis, à admirer tout ce que tu as laissé! La peinture, elle aussi, pouvait bien mourir, quand mourut ce noble ouvrier, car, en lui fermant les yeux, elle demeura comme aveuglée. Maintenant, c'est à nous, à nous qui restons après lui, d'imiter la bonne, que dis-je! l'excellente manière dont il nous a laissé l'exemple; c'est à nous, comme sa vertu le mérite et comme l'exige notre gratitude, de conserver dans l'âme son aimable souvenir et de tenir toujours sur nos lèvres sa mémoire hautement honorée! Car, en vérité, c'est par lui que nous avons la science, la couleur, l'invention poussées ensemble à cette perfection féconde qu'on pouvait à peine espérer; quant à le dépasser jamais, qu'aucun génie n'y pense! Et ce bienfait n'est pas le seul qui lui ait mérité notre reconnaissance. Il ne cessa, tant qu'il vécut de nous offrir le meilleur exemple à suivre dans nos rapports avec nos égaux et avec ceux qui sont placés au-dessus et au-dessous de nous. Parmi ses qualités si rares, j'en trouve une qui m'étonne: le ciel lui donna le pouvoir de se comporter d'une manière tout à fait différente de la nôtre, à nous autres peintres. Tous les artistes qui travaillaient en commun, sous la direction de Raphaël, quel que fût leur degré de talent, étaient unis dans une telle concorde que toutes les mauvaises pensées s'évanouissaient à sa vue, et que cette union n'exista jamais que de son temps. Et cela provenait de ce qu'ils sentaient la supériorité de son caractère affable et de son talent, mais surtout à cause de sa bonne nature pleine de gentillesse et si débordante de charité que les hommes, les animaux mêmes l'affectionnaient. Si un peintre, même de ceux qui lui étaient inconnus, lui demandait un dessin, il laissait de côté ses propres ouvrages pour venir à son aide. Il eut constamment de nombreux élèves qu'il aidait et dirigeait avec un amour quasi-paternel. Aussi n'allait-il pas à la cour sans être accompagné d'une cinquantaine de peintres, tous hommes bons et vaillants, qui lui faisaient escorte pour l'honorer. En somme, il vécut non en peintre mais en prince. O peinture, art divin, tu pouvais t'estimer heureuse, possédant un maître dont le talent et les grâces aimables t'élevaient jusqu'au ciel! Oui, tu pouvais te dire vraiment heureuse, car tes disciples, en marchant dans ses traces, s'inspiraient du grand exemple d'un homme qui, par la puissance de son génie et ses qualités attirantes, arriva à séduire la grande âme de Jules II et à s'acquérir la libéralité de Léon X. Heureux encore celui qui, guidé par ses leçons, put s'exercer sous ses

yeux à la pratique de l'art, car, selon moi, quiconque a suivi ses traces est arrivé à bon port. Enfin, ceux qui l'imiteront dans ses travaux seront honorés dans ce monde, et ceux qui l'imiteront dans ses excellentes mœurs seront récompensés par le ciel.

## Guillaume de MARCILLAT

*Peintre verrier français, né en 1467, mort en 1529*

Dans le temps où le ciel nous favorisait de la plus grande félicité que pût avoir notre art, florissait Guillaume de Marcillat (1), Français, qui, par son séjour constant à Arezzo et l'affection qu'il porta à cette ville, nous permet de dire qu'il la choisit pour patrie et qu'il fut appelé et considéré par tous comme Arétin.

Dans sa jeunesse, il avait cultivé le dessin en France et s'était occupé également de peinture sur verre, dans laquelle il représentait des figures en couleur aussi harmonieuses que si elles étaient peintes à l'huile. En France, cédant aux prières de quelques-uns de ses amis, il se trouva présent au meurtre d'un de leurs ennemis, et fut obligé, pour se soustraire à la justice, de prendre l'habit de saint Dominique. Bien qu'il restât en religion, il n'abandonna pas les études de son art : au contraire, il s'y appliqua davantage et atteignit une grande perfection.

Le pape Jule II donna commission à Bramante d'Urbain de faire placer bon nombre de vitraux peints aux fenêtres de son palais du Vatican. En recherchant les plus habiles ouvriers dans ce genre, Bramante apprit qu'il y en avait en France plusieurs qui faisaient des choses vraiment merveilleuses, et il en vit la preuve chez l'ambassadeur français qui négociait alors auprès de Sa Sainteté, et qui avait dans son cabinet un vitrail monté dans un châssis et représentant sur un verre blanc une figure peinte avec une infinité de couleurs, toutes fondues au feu sur la vitre même. Aussi Bramante fit-il écrire en France pour les faire venir à Rome, en leur offrant de grosses provisions. Là-dessus, maître Claude, Français, le plus grand dans cet art qui connaissait l'habileté de Guillaume, fit en sorte, à force de promesses et d'argent, qu'il ne lui fut pas difficile de le faire sortir de son couvent, car l'envie et les mauvais procédés dont les moines usent entre eux donnaient à Guillaume encore plus le désir de s'en aller qu'il ne fallait de persuasion à Claude pour

(1) Né à Saint-Mihiel, sur la Meuse; fils de Pierre Marcillac.



l'emmener. Ils vinrent donc à Rome où Guillaume changea l'habit de saint Dominique contre celui de saint Pierre (1). Bramante avait alors fait ouvrir deux fenêtres en travertin dans la salle du palais qui précède la chapelle, aujourd'hui embellie d'une voûte construite par Antonio da San Gallo, et aussi de stucs admirables de la main de Perino del Vaga, Florentin. Les vitraux furent peints par maître Claude et par Guillaume, mais, tout admirables qu'ils étaient, ils furent détruits pendant le sac de Rome (2), afin d'en tirer les plombs pour faire des balles. Beaucoup d'autres verrières peintes par eux dans le Vatican subirent le même sort ; il en reste une cependant, dans la chambre de l'Incendie (3), peinte par Raphaël, dans la Tour Borgia, et qui représente des anges soutenant les armes de Léon X. Ils firent encore, à Santa Maria del Popolo, dans la chapelle derrière la Madone, deux fenêtres (4) avec des sujets tirés de la vie de la Vierge ; ces œuvres furent très admirées par les connaisseurs, et acquirent à leur auteur autant de profit que de gloire. Maître Claude, buvant et mangeant avec excès, ce qui est le défaut de sa nation et qui est une chose pernicieuse, à cause de l'air de Rome, devint malade d'une fièvre si violente, qu'en six jours il passa à une autre vie. Guillaume, resté seul et comme perdu par la mort de son compagnon, peignit sans aide une verrière à Santa Maria *de Anima*, église des Allemands à Rome ; elle fut cause que Silvio (5), cardinal de Cortona, lui fit des offres et tomba d'accord avec lui de venir faire à Cortona, sa patrie, quelques verrières et d'autres travaux. Il l'emmena donc à Cortona, et la première œuvre que Guillaume y fit fut la façade de sa maison tournée vers la place, qu'il peignit en clair-obscur, et sur laquelle il représenta Crotone et les premiers fondateurs de cette ville. Le cardinal, reconnaissant que Guillaume était non moins bonne personne que grand maître dans son art, lui fit peindre, dans l'église paroissiale de Cortona, la fenêtre de la grande chapelle, sur laquelle il représenta la Nativité du Christ et l'Adoration des Mages (6).

Guillaume avait bon esprit, du génie, une très grande pratique de la peinture sur verre, particulièrement dans la manière de ménager les

(1) Par un bref du 19 octobre 1509, Jules II l'autorise à sortir du couvent des Dominicains de Nevers et à prendre l'habit de saint Benoît ou celui des chanoines réguliers de Saint-Augustin.

(2) En 1527.

(3) Incendie du Bourg.

(4) Qui existent encore.

(5) Passerini. Guillaume est à Cortona en 1517.

(6) Actuellement dans une maison particulière à Cortona.



blancs dans les premières figures et les teintes obscures dans celles qui s'enfoncent de plus en plus dans le lointain. Ses figures se détachent du paysage et des édifices, aussi bien que si elles étaient peintes sur un tableau, ou plutôt si elles étaient en relief. Il eut de l'invention et de la variété dans ses compositions, qui sont riches et bien ordonnées, évitant adroitement les difficultés qui proviennent de la fragmentation du verre, ce qui paraissait, comme c'est la vérité, extrêmement difficile à ceux qui n'avaient pas sa grande pratique ni son habileté. Il dessinait ses peintures avec tant de soin que les enchâssures de plomb ou de fer venaient toujours se dissimuler dans les ombres ou les plis de ses draperies, de façon qu'on ne les remarque pas, et qu'au contraire elles donnent plus de précision aux contours et plus de vigueur aux ombres; ainsi il savait faire de nécessité vertu. Il ne se servait que de deux couleurs pour ombrer les verres qu'il soumettait à l'action du feu, l'une tirée des battitures de fer et l'autre de celles de cuivre. La première, étant noire, lui servait à ombrer les draperies, les cheveux et les édifices; la seconde lui donnait une teinte tannée propre aux chairs. Il tirait aussi un grand parti d'une pierre dure qu'il faisait venir de France et de Flandre, connue aujourd'hui sous le nom d'améthyste, qui est rouge et sert à brunir l'or; lorsqu'elle est mélangée avec de la gomme, après avoir été broyée d'abord dans un mortier de bronze et ensuite sur une plaque de cuivre ou de laiton, avec une molette de fer, elle fait divinement sur le verre.

Il n'avait pas beaucoup de dessin, quand il arriva à Rome, quoiqu'il fût très habile dans les autres parties de son art. En ayant bientôt reconnu l'inconvénient, il se mit à étudier sérieusement et, quoique déjà âgé, il améliora, peu à peu, son dessin, comme on peut s'en rendre compte par les verrières (1) qu'il exécuta dans le palais du cardinal Silvio, à Cortona, l'œil-de-bœuf où se trouvent les armes de Léon X, dans la paroisse de cette ville, à main droite en entrant dans l'église, et deux petits vitraux, qui sont à la Confrérie de Jésus, sur l'un desquels il a représenté le Christ et sur l'autre San Onofrio, œuvres très différentes et bien supérieures à ses premières. Tandis qu'il demeurait à Cortona, mourut à Arezzo Fabiano, fils de Stagio Sassoli, Arétin et maître excellent dans les grands vitraux. Les fabriciens de l'évêché avaient confié alors (2) à son fils Stagio, et à Domenico Pecori,

(1) Actuellement chez le comte Tommaso Passerini, à Cortona. Elles représentent la Prudence, la Force, la Tempérance et la Justice.

(2) Le 23 août 1513.

trois grandes fenêtres de la chapelle principale, de vingt brasses chacune ; quand ces vitraux furent achevés et mis en place, ils ne satisfirent point les Arétins, quoique certes ils ne fussent pas sans mérite. Or il arriva qu'à cette époque Messer Lodovico Guillichini, médecin distingué et l'un des citoyens qui gouvernaient Arezzo, étant allé à Cortona pour soigner la mère du cardinal, se lia d'amitié avec Guillaume, au point qu'il passait, à causer avec lui, tout le temps dont il pouvait disposer ; le peintre, qui portait alors le titre de prieur, parce qu'il avait obtenu le bénéfice d'un prieuré, s'affectionna beaucoup de son côté au médecin, et lorsque celui-ci lui demanda un jour s'il consentirait, avec l'assentiment du cardinal, à venir faire quelques ouvrages à Arezzo, il s'y montra disposé et s'y rendit, en effet, avec l'approbation du cardinal.

Stagio, ayant rompu son association avec Domenico Pecori, accueillit dans sa maison Guillaume, qui débuta dans cette ville par un vitrail, dans la chapelle degli Albergotti, dédiée à sainte Lucie, à l'évêché. Il représenta cette sainte et saint Sylvestre, avec tant de vérité qu'on croirait les figures vivantes et non de verres transparents et colorés. Outre la représentation remarquable des chairs, les verres sont attaqués, c'est à dire dépouillés de leur épiderme et recouverts ensuite d'une autre couleur, jaune sur verre rouge, blanc et vert sur azur, chose extraordinaire et difficile. En réalité, la première couleur reste intacte d'un côté, soit rouge, azur ou vert, et l'autre côté, si on en enlève l'épaisseur d'un couteau, ou un peu plus, est blanc. Plusieurs, de peur de faire éclater les verres, par manque de pratique, ne se servent pas d'une pointe en fer pour les écailler, et, pour plus de sécurité, creusent les verres avec une roue de cuivre portant une dent de fer ; ils usent ainsi les verres avec de l'émeri, de manière à les laisser blancs d'une parfaite netteté. Sur le verre devenu blanc de cette manière, si l'on veut peindre du jaune, il faut promener avec un pinceau de l'argent calciné, juste au moment où la vitre va être mise au feu ; ces parcelles d'argent entrent en fusion, pénètrent le verre et donnent un jaune superbe.

C'est dans ces réelles difficultés que brillaient l'intelligence et l'art de Guillaume ; c'est là surtout qu'il était sans égal. Car peindre à l'huile ou autrement sur le verre, c'est peu de chose ou rien ; lui conserver la transparence est peu difficile ; mais fondre toutes les couleurs au feu, et faire qu'elles résistent à l'action de l'air et de l'eau et qu'elles durent indéfiniment, voilà un travail considérable et digne d'éloges. C'est ainsi que ce maître excellent fut digne d'une renommée infinie,

personne dans son art ne l'ayant surpassé en dessin, en couleur et en composition.

Il fit ensuite le grand œil-de-bœuf de l'église susdite, représentant la Descente du Saint-Esprit, et pour San Giovanni, le Baptême du Christ au milieu du Jourdain. Saint Jean tient une coupe pleine d'eau, tandis qu'un vieillard déjà nu se déchausse, et que des anges préparent les vêtements du Christ ; au-dessus, Dieu le père fait descendre l'Esprit-Saint sur son Fils. Il peignit encore, au même endroit, le vitrail de la Résurrection de Lazare, enterré depuis quatre jours ; il est difficile de comprendre comment, dans un si petit espace, le prieur a pu rassembler tant de figures qui expriment la stupeur et l'épouvante : on croit sentir la puanteur du corps de Lazare, qui fait pleurer et se réjouir, à la fois, ses deux sœurs, à la vue de sa résurrection (1). Qui veut voir ce qu'a pu produire la main du prieur, n'a qu'à regarder la verrière de la chapelle Saint-Mathieu (2), qui représente Jésus-Christ disant à Mathieu de le suivre, et celle de Saint-Antoine et Saint-Nicolas, ainsi que deux autres sur lesquelles le Christ chasse les vendeurs du temple, et pardonne à la femme adultère (3). Si grands furent les éloges, les caresses et les récompenses que les Arétins décernèrent aux travaux du Prieur, que celui-ci, satisfait, se résolut à élire cette cité pour patrie et de Français à devenir Arétin.

Considérant ensuite que l'œuvre du verrier est de peu de durée, à cause des ruines qui s'y produisent constamment, il désira s'adonner à la peinture, et fut chargé par les fabriciens de l'Évêché de peindre à fresques trois grandes voûtes (4). En récompense, les Arétins lui donnèrent un domaine de la confrérie de Santa Maria della Misericordia, voisin de la ville, avec de bonnes maisons dont il put profiter sa vie durant, et voulurent que, ses peintures terminées, les fabriciens les fissent estimer par un bon artiste (5), et lui en payassent entièrement le prix. Guillaume, désireux d'imiter les beautés de la chapelle de Michel-Ange, fit ses figures d'une grandeur prodigieuse et, bien qu'il eût plus de cinquante ans, il prouva qu'il savait comprendre le beau et imiter le bon. Il y figura les principes du Nouveau Testament ; mais, au début, il fut effrayé de la grandeur du travail qu'il avait entre-

(1) Tous ces vitraux existent encore.

(2) Existe encore ; commandée ainsi que les suivantes par la fabrique, le 31 octobre 1519, pour le prix de 15 livres à la brassé.

(3) N'existent plus.

(4) Ces peintures existent encore.

(5) Qui fut Ridolfo Ghilandajo ; il les estima 400 ducats, en mai 1524.

pris, et qui était nouveau pour lui, aussi envoya-t-il chercher à Rome maître Jean, miniaturiste français, qui, arrivé à Arezzo, peignit à fresque un Christ, dans un arc au-dessus de Sant' Antonio, et une bannière que l'on porte dans les processions.

Le prieur exécuta encore le vitrail circulaire (1) de la façade de l'église de San Francesco, où il représenta le pape dans le Consistoire, les Cardinaux, saint François portant la rose de janvier et la règle de son ordre à approuver. Il montra dans cette œuvre combien il s'entendait à la composition, et que vraiment il était né pour peindre sur verre. Il y a encore de sa main quantité de verrières par la ville, toutes très belles, telles que, dans l'église della Madonna delle Lagrime (2), l'œil-de-bœuf représentant l'Assomption de la Vierge et les Apôtres, et un autre figurant l'Annonciation ; deux vitraux circulaires renfermant le Mariage de la Vierge (3) et un saint Jérôme, pour les Spadari ; dans l'église San Girolamo, un vitrail circulaire de la Nativité et un autre semblable à San Rocco (4).

Il envoya des œuvres analogues en divers endroits, comme à Castiglion del Lago ; à Florence, sur la demande de Lodovico Capponi, et pour Santa Félicità, une verrière (5) qui tomba entre les mains des Jésuites qui s'occupaient de pareilles peintures à Florence. Ils la défirent entièrement, pour voir les procédés employés, en enlevèrent plusieurs morceaux qu'ils gardèrent et en mirent de nouveaux, finalement ils la rendirent autre qu'elle n'était primitivement.

Il voulut encore peindre à l'huile, et fit, dans la chapelle de la Conception, à San Francesco d'Arezzo, un tableau où l'on voit des têtes et des draperies fort bien exécutées (6) ; ce qui lui fit un très grand honneur, parce que c'était la première œuvre qu'il peignit à l'huile. Le prieur était une personne très honorable, qui se plaisait à arranger et à cultiver son jardin ; ayant acheté une très belle maison de campagne, il y fit de continuelles améliorations et, en homme religieux, il eut toujours des mœurs excellentes ; il était constamment agité par le remords d'avoir quitté la maison des frères. Aussi fit-il, pour San Domenico d'Arezzo, couvent de son ordre, une très belle verrière, dans la chapelle du maître-autel, où il figura une vigne sortant du corps de saint Domi-

(1) Existe encore.

(2) Église de la S. S. Annuziata ; ces vitraux existent encore.

(3) Commandé le 29 octobre 1525, pour le prix de 16 livres à la brassé.

(4) Ces deux vitraux n'existent plus.

(5) Actuellement au Musée National ; elle représente Jésus porté au tombeau.

(6) Ce tableau a disparu.



nique, et dont les branches sont formées d'une quantité de saints, formant l'arbre de la religion, au sommet duquel sont la Vierge et le Christ, qui épouse sainte Catherine de Sienne, peinture très estimée et d'une grande maîtrise, dont il refusa le prix, voulant s'acquitter ainsi de ce qu'il devait à son ancien ordre (1).

Il envoya à Pérouse, pour l'église de San Lorenzo, un très beau vitrail et en peignit un grand nombre d'autres pour les environs d'Arezzo. Il s'occupa aussi d'architecture et fit beaucoup de dessins d'ornements et plusieurs constructions pour les Arétins et leur territoire, entre autres les deux portes en pierre de San Rocco, et l'ornement en macigno dont on entoura le tableau de Maestro Luca (2), à San Girolamo.

Il composa encore deux autres ornements, le premier pour la Badia d'Anghiari, et le second pour la confrérie della Trinità, à la chapelle del Crocifisso ; puis il dessina, pour la sacristie, un lavabo très riche qui fut parfaitement exécuté par le sculpteur Santi. Comme il se plaisait à travailler sans relâche, l'hiver comme l'été, à peindre sur le mur, tâche qui de sain vous rend infirme, il fut atteint d'une hydrocèle dangereuse que les médecins lui percèrent, mais qui, en peu de jours, lui fit rendre son âme à Celui qui la lui avait donnée. Comme il avait une dévotion particulière pour les ermites des Camaldules, qui résident sur la crête de l'Apennin, à vint milles d'Arezzo, il leur laissa ce qu'il possédait et voulut être enterré chez eux. A Pastorino de Sienne, qui fut son élève pendant de longues années, il laissa ses verres, ses dessins et ses outils. Ses autres élèves furent Maso Porro de Cortona et Battista Borro d'Arezzo (3), qui sut l'imiter et enseigna les premiers principes à Benedetto Spadari et à Giorgio Vasari de la même ville. Il vécut 62 ans et mourut l'an 1537 (4). Ce fut lui qui porta dans la Toscane l'art de peindre le verre, avec cette habileté et cette finesse qui le distinguent, et qui lui valurent de si grands éloges.

(1) Ce vitrail a disparu.

(2) Luca Signorelli.

(3) Mort à Florence en 1553.

(4) Il fait son testament, le 30 juillet 1529, *sanus mente licet corpore languens*, et meurt le même jour.



## Simone CRONACA

*Artiste florentin, né en 1457, mort en 1508*

Simone Cronaca (1) fut vraiment un homme heureux dans son temps, parce qu'il sut bien faire et trouva toujours à être employé dans des œuvres qui furent toutes grandes et magnifiques. On raconte de lui que tandis qu'Antonio Pollaiuolo était occupé à Rome aux tombeaux de bronze qui sont dans Saint-Pierre (2), il arriva chez lui un tout jeune homme de ses parents, nommé Simone, qui avait été forcé de s'enfuir de Florence, à cause de quelques ennuis, et qui avait beaucoup de goût pour l'architecture, ayant travaillé chez un constructeur en bois. Il se mit à étudier les beaux monuments de l'antiquité, et à les mesurer avec la plus grande exactitude. En peu de temps, il montra que ses études lui avaient fait faire de grands progrès, et il en tira parti dans quelques menus travaux. Là-dessus, s'étant mis en tête de retourner à Florence, il quitta Rome, et, arrivé dans sa patrie, comme il était beau parleur, il se plaisait à raconter les merveilles de Rome et des autres villes qu'il avait visitées, ce qui le fit nommer le *Cronaca* [chroniqueur], car il paraissait vraiment être une chronique vivante. Il était devenu si habile qu'on le considérait comme le meilleur architecte de Florence, grâce à son jugement sûr et comme ayant l'esprit plus élevé que ceux qui exerçaient le métier. Ses œuvres montraient combien il savait imiter les œuvres antiques, observer les règles de Vitruve et suivre les exemples laissés par Filippo Brunellesco. A cette époque, vivait à Florence Filippo Strozzi l'ancien, ainsi appelé aujourd'hui pour le distinguer de son fils; ce riche seigneur voulut laisser de lui à sa patrie et à ses enfants un souvenir durable dans la construction d'un magnifique palais. Benedetto da Maiano, appelé à cet effet, lui fit le modèle d'un bâtiment complètement isolé, qui ne put pas être exécuté dans son ensemble, parce que quelques propriétaires voisins refusèrent de céder leurs maisons (3). Benedetto commença sa construction comme il put, et acheva presque entièrement l'extérieur avant la mort de Filippo Strozzi (4). La façade est d'ordre rustique et graduée de la manière suivante : les bossages du premier rang des

(1) Né le 30 octobre 1457, fils de Tommaso d'Antonio Pollaiuolo [Livre des Bap-têmes de Florence.]

(2) Vers 1493.

(3) La première pierre fut posée le 16 juillet 1489 (d'après les Riccordi de Filippo Strozzi.)

(4) Arrivée le 14 mai 1491.

fenêtres et des portes jusqu'à l'étage supérieur sont très apparents ; entre le premier et le deuxième étage, leur saillie est beaucoup moindre. L'ouvrage en était là lorsque Benedetto quitta Florence. Précisément dans le même temps, le Cronaca revenait de Rome. Filippo Strozzi, s'étant abouché avec lui, trouva si bien le modèle de la cour et de la corniche qui fait le tour extérieur du palais, qu'il voulut que tous les travaux passassent par ses mains, et qu'il se servit toujours de lui dans la suite. Outre la beauté de l'extérieur qu'il orna dans l'ordre toscan, le Cronaca fit donc un magnifique entablement corinthien, dont on ne voit aujourd'hui que la moitié d'achevée. Certes, on ne peut rien faire ni rien désirer de plus beau. Pour cette corniche, le Cronaca s'était inspiré d'un fragment antique, qui est à Rome à Spogliacristo, et qu'il avait mesuré. A la vérité, il en augmenta les proportions pour l'usage auquel on le destinait, et l'on peut dire qu'il imita avec un tel art l'œuvre d'autrui, qu'il se l'appropriâ complètement. Il conduisit donc cette corniche sur la moitié du pourtour extérieur du palais, et il l'orna de dentelures et d'oves, contrepesant les pierres, en sorte qu'elles fussent équilibrées et liées, et qu'on ne saurait voir de maçonnerie mieux faite et mieux entendue. Toutes les autres pierres de ce palais sont si bien coupées et appareillées, que le bâtiment paraît taillé dans un seul bloc. Pour que tout fût en harmonie, il fit exécuter par Niccolo Grosso Caparra, serrurier florentin, d'admirables ferrements, et en particulier les lanternes placées au coin de l'édifice (1). Aucun moderne n'a travaillé avec tant de science et d'habileté d'aussi grandes et difficiles machines. Niccolo Grosso, homme bizarre et têtue, ne consentit jamais à faire crédit à personne. Il exigeait toujours des arrhes, c'est pourquoi Laurent de Médicis l'appelait Caparra (2), nom qui lui est resté. J'ai fait mention de ce Caparra, parce qu'il fut unique dans son art. Il a été et sera toujours sans rivaux, comme le prouvent les ferrements et les magnifiques torchères du palais Strozzi, que Cronaca termina et orna d'une admirable cour dans les ordres dorique et corinthien ; les fenêtres, les chapiteaux, les corniches et les portes sont d'une grande beauté, et s'il semble à quelqu'un que la distribution intérieure ne répond pas à l'extérieur, que l'on sache que la faute n'en est pas au Cronaca qui fut obligé de se subordonner aux sujétions imposées par ceux qui l'avaient précédé, et qui n'eut pas peu à faire pour amener le palais au degré de beauté où nous le voyons. Il en est

(1) Toujours en place.

(2) Qui veut dire *arrhes* en italien.

de même des escaliers dont on peut trouver la pente trop raide et les dimensions trop exigües. On peut estimer également que les chambres et les appartements ne correspondent pas à la grandeur et à la magnificence de l'extérieur. Malgré tout cela, ce palais ne le cède à aucune des constructions élevées de nos temps en Italie, et sera toujours regardé comme un chef-d'œuvre qui honorera éternellement le Cronaca.

Il fit encore, à Florence, la sacristie de Santo Spirito, temple octogone d'une très jolie proportion et dont l'exécution est très soignée. Entre autres détails, on y voit plusieurs chapiteaux dus à la main heureuse d'Andrea dal Monte San Savino, et exécutés avec une grande perfection, de même que le vestibule, bien que l'entre-colonnement y laisse à désirer. Il construisit aussi l'église de San Francesco dell'Osservanza (1), hors de Florence, sur la colline de San Miniato et le Couvent des Servi, édifice très vanté (2).

Dans ce temps, on voulut élever, sur le conseil de Fra Ieronimo Savonarola, célèbre prédicateur d'alors, la grande salle du Conseil dans le palais de la Seigneurie, à Florence, et l'on convoqua Léonard de Vinci, Michel-Ange Buonarroti encore très jeune, Giuliano da San Gallo, Baccio d'Agnolo, et le Cronaca qui était l'ami intime et dévoué de Savonarola. Ceux-ci, après de nombreuses discussions, donnèrent des plans d'après lesquels on construisit cette salle qui a été presque entièrement changée de nos jours. Le talent du Cronaca, et aussi l'amitié que lui portait Savonarola, lui firent adjuger l'exécution de cette belle entreprise, qu'il acheva avec beaucoup d'habileté et de promptitude (3).

Dans les dernières années de sa vie, il embrassa les doctrines de Savonarola avec un tel fanatisme qu'il ne voulut plus parler d'autre chose. Ce fut en cet état qu'il mourut, à l'âge de cinquante-cinq ans (4), à la suite d'une assez longue maladie. On l'ensevelit honorablement dans l'église de San Ambruogio de Florence, l'an 1509 (5).

(1) Élevée par l'Université de l'Art des Marchands, avec l'héritage de Castello Quaratesi.

(2) Il ne reste de lui que le premier cloître du puits.

(3) Nommé architecte en chef le 15 juillet 1495.

(4) Le 21 septembre 1508, à l'âge de 51 ans.

(5) Son nom est porté sur une dalle du sol de l'église, avec la date 22 septembre 1508.

## Andrea dal Monte SAN SAVINO

*Sculpteur et architecte, né en 1460, mort en 1529*

Bien qu'Andrea fût le fils d'un pauvre laboureur (1) de Monte San Savino, nommé Domenico Contucci, qui lui faisait garder ses troupeaux, néanmoins son aptitude à concevoir de grandes choses, son génie élevé et sa promptitude d'esprit lui permirent de si bien comprendre toutes les difficultés de l'architecture et de la perspective qu'il n'y eût pas d'esprit de son temps meilleur ni plus fin que le sien, qui ne fût plus capable de résoudre plus clairement que lui les questions les plus obscures ; aussi fut-il regardé comme un artiste des plus rares par tous les connaisseurs.

Andrea naquit, dit-on, l'an 1460 et, dans son enfance, pendant qu'il gardait les troupeaux, comme on le raconte aussi de Giotto, il dessinait toute la journée, sur le sable et modelait en terre quelques-uns des animaux confiés à sa garde. Il arriva qu'un jour, un citoyen florentin, que l'on assure être Simone Vespucci, alors podestat de Monte San Savino, passant par le lieu où il gardait son troupeau, remarqua cet enfant qui était occupé à dessiner et à modeler attentivement. L'ayant appelé, après avoir vu son inclination, et ayant appris de lui le nom de son père, il le demanda à Domenico ; il obtint de lui d'emmener Andrea à Florence, en promettant de le mettre à l'étude du dessin, pour voir ce que donnerait cette inclination naturelle aidée par l'étude assidue. De retour à Florence, Simone le mit au métier avec Antonio del Pollaiuolo auprès duquel Andrea apprit si bien qu'en peu d'années il devint un maître excellent (2). Dans la maison de Simone, au Ponte Vecchio, on voit encore un de ses cartons fait à cette époque et représentant la Flagellation du Christ, et deux têtes en terre cuite admirables, reproduites d'après des médailles antiques, à savoir : un Néron et un Galba empereurs, qui servent à orner une cheminée ; le Galba est actuellement à Arezzo, dans la maison de Giorgio Vasari (3). Pendant son séjour à Florence, il fit aussi, pour l'église Sant' Agata de Monte San Savino, un bas-relief en terre cuite, avec saint Laurent, plusieurs autres saints, et divers petits sujets parfaitement exécutés. Peu après, il fit de même une Assomption de la Vierge, où il introduisit sainte

(1) Le contraire ressort d'un acte du 4 août 1508, par lequel Niccolo di Domenico, père d'Andrea, partage ses biens entre ses différents fils.

(2) Immatriculé à l'Art des tailleurs de pierre le 13 février 1491.

(3) Sculptures perdues.

Agathe, sainte Lucie et saint Romuald ; cet ouvrage fut plus tard reproduit sur verre par les della Robbia (1).

Continuant à pratiquer la sculpture, il composa, dans sa jeunesse, pour Simone Pollaiuolo, dit le Cronaca, deux chapiteaux de pilastres (2), pour la sacristie de Santo Spirito, qui lui acquirent une grande renommée, et furent cause qu'on lui confia la construction du vestibule, qui est entre la sacristie et l'église (3); comme ce local est très étroit, il dut faire effort d'imagination. Il composa donc une ornementation en macigno, d'ordre corinthien, avec douze colonnes, soit six de chaque côté, qui portent une architrave, une frise et une corniche; au-dessus est une voûte à lunettes, de la même pierre, avec des compartiments richement sculptés. Il est vrai que les compartiments ne répondent pas à l'axe des colonnes; s'il en était autrement, cette sacristie aurait plus de régularité et serait parfaite dans toutes ses parties.

Après cette œuvre, il fut chargé par la famille des Corbinelli de construire, dans la même église, la chapelle del Sacramento, qu'il exécuta avec une grande perfection, imitant dans ses bas-reliefs Donato et d'autres grands maîtres, et ne s'épargnant aucune fatigue pour se faire honneur. Dans deux niches qui encadrent un magnifique tabernacle, il fit les deux statues de saint Jacques et de saint Mathieu, ayant un peu plus d'une brasse de hauteur; il y a de plus deux anges en ronde-bosse d'une beauté merveilleuse, qui complètent cette œuvre, et un petit Christ nu qui ne saurait être plus gracieux. Sur la prédelle, et sur le tabernacle, on voit plusieurs petits sujets traités avec tant de délicatesse, que le pinceau ne rendrait pas ce qu'Andrea fit avec le ciseau. Mais, si l'on veut apprécier tout le mérite de cet artiste si rare, il faut considérer l'architecture de cette chapelle, qui est si bien exécutée et assemblée, qu'elle paraît taillée dans un seul bloc. On loue encore beaucoup une grande Piété en marbre, représentant la Madone et saint Jean pleurant le Christ, qu'il fit en demi-relief, sur le devant de l'autel, et l'on ne saurait imaginer de plus belles pièces coulées que les grilles en bronze, fermant la chapelle, avec quelques cerfs, armes de la famille Corbinelli, qui ornent les candélabres (4). Ces ouvrages et d'autres ayant répandu au loin sa renommée, il fut demandé par le roi de Portugal à Laurent le Magni-

(1) Ces deux bas-reliefs sont actuellement à la compagnie de Santa Chiara, depuis la suppression du couvent de Sant'Agata.

(2) Exécutés en 1490.

(3) Le modèle fut donné par le Cronaca, en 1489.

(4) La décoration de la chapelle Corbinelli existe encore, sauf les candélabres.



fique, dans les jardins duquel il s'était livré à l'étude du dessin. Laurent l'envoya donc en Portugal, où il exécuta pour le roi de nombreux travaux de sculpture et d'architecture, parmi lesquels on distingue un superbe palais flanqué de quatre tours ; une partie de ce palais fut peinte d'après les dessins et les cartons d'Andrea, qui était excellent dessinateur. Pour le même prince, il sculpta en bois un autel, avec quelques Prophètes, et modela en terre une Bataille représentant une victoire remportée par le roi sur les Maures. Cette dernière composition devait être exécutée en marbre (1) ; jamais on ne vit sortir de sa main œuvre aussi fière et aussi terrible, pour les mouvements et les attitudes variées des chevaux, le massacre des morts et la furie des soldats combattants. Il fit encore une statue de saint Marc en marbre, qui fut très estimée. Etant resté neuf ans en Portugal, fatigué de servir le roi et désireux de revoir, en Toscane, ses parents et ses amis, il demanda et obtint son congé, non sans difficulté, laissant quelqu'un pour terminer les travaux qui restaient inachevés. De retour à Florence, il commença en marbre, l'an 1500, un saint Jean baptisant le Christ (2), ce groupe devait être placé au-dessus de la porte du temple de San Giovanni, qui est en face de la Misericordia ; mais il ne le termina pas, parce qu'il fut forcé d'aller à Gênes où il fit en marbre deux figures vraiment dignes d'éloges, un Christ et une Vierge, ou un saint Jean (3). Le groupe de Florence resta imparfait, et se trouve encore aujourd'hui dans l'œuvre de San Giovanni (4).

Andrea fut ensuite appelé à Rome par le pape Jules II, qui lui commanda deux tombeaux de marbre (5) pour l'église de Santa Maria del Popolo, à savoir : un pour le cardinal Ascanio Sforza et l'autre pour le cardinal de Recanati, très proche parent du pape. Andrea apporta une telle perfection dans ces ouvrages qu'on ne pourrait désirer rien de mieux ; on y trouve la pureté, la beauté et la grâce jointes à l'observation de toutes les règles de l'art.

A Sant' Agostino, il fit en marbre, contre un pilastre intérieur, une sainte Anne tenant à son cou la Vierge et Jésus-Christ, un peu

(1) Le bas-relief et la statue de saint Marc existent encore dans l'église du couvent de Saint-Marc, près de Coimbre.

(2) Commandé le 29 avril 1502.

(3) Cathédrale de Gênes, signées : SANSOVINUS FLORENTINUS FACIEBAT.

(4) Terminé par Vincenzo Danti de Pérouse, et posé sur la porte de San Giovanni face au Dôme. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, on y ajouta un ange sculpté par Spinazzi.

(5) Existent encore dans le chœur ; exécutés vers 1506.

moins grand que nature (1); cette œuvre peut passer pour parfaite parmi les modernes. La renommée d'Andrea allait toujours ainsi en croissant, lorsque Léon X, qui avait résolu de faire exécuter à Santa Maria di Loreto, l'ornementation de la chapelle de la Vierge, en marbres travaillés, selon ce qui avait été commencé par Bramante, ordonna qu'Andrea continuât ce travail jusqu'à sa fin (2). Il y représenta différents épisodes de la vie de la Vierge, à savoir : sur les faces latérales, la Nativité de la Vierge, qu'il acheva à moitié et qui fut terminée par Baccio Bandinelli, et le Mariage de la Vierge, qu'il commença et qui, resté inachevé à sa mort, fut terminé par Raffaello da Montelupo. Sur sa façade antérieure, les deux reliefs de la Visitation de la Vierge et de Joseph allant se faire inscrire au temple, furent faits sur ses dessins par Francesco da San Gallo, qui était encore jeune. Sur le plus grand espace, Andrea représenta l'Annonciation (3), qui eut lieu effectivement dans la chambre enclose par ces marbres. Il consacra un temps incroyable à cette œuvre, en sorte qu'il ne put finir les autres qu'il avait commencées, sauf, sur une face latérale, la Nativité de Jésus-Christ avec les bergers et quatre anges chantant, qu'il termina entièrement ; mais le sujet supérieur, représentant l'Adoration des Mages, fut terminé par Girolamo Lombardo et par d'autres. Sur la face postérieure, il décida de représenter, l'une au-dessus de l'autre, la Mort de la Vierge et sa Mise au Tombeau, qui fut terminée, après sa mort par le Bologna, sculpteur. Au-dessous, il voulut représenter le Miracle de Loreto, c'est à dire le transport par les anges dans cet endroit de la chambre où la Vierge naquit, fut saluée par l'ange, nourrit son Fils jusqu'à l'âge de douze ans et demeura après la mort du Christ. Ce relief fut sculpté par Tribolo, sculpteur florentin, selon qu'Andrea l'avait ordonné. Andrea ébaucha également les Prophètes des niches, mais il n'en termina qu'un seul. Il continua le palais canonical de cette église, suivant que Bramante l'avait commencé, sur l'ordre du pape Léon X ; comme il resta inachevé, la construction en fut continuée, sous Clément VII, par Antonio da San Gallo, et ensuite par Giovanni Boccacino, architecte, jusqu'à l'année 1563.

Comme il avait quatre mois de vacances par an, il les passait à Monte San Savino, à faire de l'agriculture et à goûter un tranquille repos, au milieu de ses parents et de ses amis. Y restant donc l'été, il

(1) Ce groupe est en place.

(2) Il y alla en 1513.

(3) En 1523, pour 525 ducats. Les attributions des autres sculptures ne sont peut-être pas exactes.

se bâtit une maison commode, et acheta des terres, puis il fit élever, pour les religieux de saint Augustin, un cloître qui, pour petit qu'il soit, est très bien compris ; il n'est pas absolument carré, parce que les pères voulurent utiliser d'anciennes constructions (1). Il composa encore, pour la confrérie de Sant' Antonio, qui a une chapelle dans ce cloître, une très belle porte d'ordre dorique, et pareillement la cloison transverse et la chaire de l'église du couvent. Il exécuta pour Montepulciano une grande figure en terre d'un roi Porsenna, qui était remarquable ; mais, comme je ne l'ai pas revue, je crains qu'elle ne soit perdue ; pour un prêtre allemand de ses amis, il fit un saint Roch de terre cuite, en grandeur naturelle, que celui-ci fit poser dans l'église de Battifolle, près d'Arezzo ; ce fut sa dernière œuvre de sculpture (2).

A Arezzo, il donna encore le dessin de la maison de Messer Pietro, astronome distingué, et celui des escaliers (3), qui donnent accès à l'évêché d'Arezzo ; il composa de même, pour l'église de la Madonna delle Lagrime, un ornement magnifique (4), qu'on devait exécuter en marbre, avec quatre figures hautes de quatre brasses, mais la mort l'empêcha de le terminer. Parvenu à l'âge de 68 ans, comme il ne pouvait rester oisif, s'étant un jour mis à transporter des pieux d'un endroit à l'autre, dans sa villa, il contracta une pleurésie, et mourut, au bout de peu de jours, accablé d'une fièvre continue, l'an 1529 (5). Parmi ses disciples, nous citerons Lionardo del Tasso, Florentin, qui fit, à Sant' Ambruogio de Florence, un saint Sébastien, en bois (6), sur la tombe de son maître, et Jacopo Sansovino, Florentin, ainsi nommé à cause de son maître, et dont nous parlerons ailleurs plus longuement.

---

## BENEDETTO da ROVEZZANO

*Sculpteur, né en 1474, mort peu après 1552*

Je pense qu'elle doit être grande, la douleur de ceux qui, après avoir produit des œuvres de génie, se trouvent tout à coup privés de la

(1) En 1523.

(2) N'existe plus.

(3) En 1524.

(4) Commandé le 29 septembre 1528.

(5) Enterré à Sant' Ambruogio, de Florence.

(6) Existe encore à Sant' Ambruogio.

vue par l'âge, la mauvaise fortune, ou quelque accident ; ils espéraient jouir dans leur vieillesse du fruit de leurs travaux, voir leurs œuvres reflleurir dans celles d'autres artistes, mais ils ne peuvent plus apprécier ni les qualités, ni les défauts de ceux qu'on leur dit être vivants et s'exercer dans leur art. Et ce qui doit encore plus les attrister c'est d'entendre louer ceux qui leur ont succédé, et de ne pouvoir juger, sans envie, si cette renommée est juste et méritée. Pareille chose arriva à Benedetto da Rovezzano (1), sculpteur florentin, dont nous écrivons la vie, pour que le monde sache avec quel talent cet homme habile et expérimenté attaqua le marbre et créa des choses merveilleuses.

Parmi les premières œuvres qu'il exécuta à Florence, on peut citer, dans la maison de Pier Francesco Borgherini (2), une cheminée en pierre de macigno, sur laquelle sont sculptés de sa main des chapiteaux, des frises et d'autres nombreux ornements. Pareillement, dans la maison de Messer Bindo Altoviti, il y a de lui une cheminée et un lavabo en macigno, avec d'autres œuvres délicatement sculptées, mais faites, en ce qui concerne l'architecture, sur les dessins de Jacopo Sansovino, alors très jeune. Ensuite, en 1512, ayant reçu la commande d'un tombeau en marbre, avec un riche ornement, dans la grande chapelle del Carmine, pour Piero Soderini, ancien gonfalonier de Florence, cette œuvre fut exécutée par lui avec un soin incroyable (3) ; outre les feuillages, les sculptures funèbres et les figures, il jeta une draperie noire, en pierre de touche, d'un fini si précieux qu'on la croirait de satin noir. Comme il s'occupait aussi d'architecture, on restaura, sur son dessin, à Sant' Apostolo de Florence, la maison de Messer Oddo Altoviti, prieur de cette église ; Benedetto fit en marbre la porte principale, sur laquelle il sculpta les armes de la famille Altoviti, en pierre de macigno. Dans la même église, au-dessus des deux chapelles de Messer Bindo Altoviti, où Giorgio Vasari d'Arezzo peignit à l'huile le tableau de la Conception, Benedetto exécuta en marbre la magnifique sépulture de Messer Oddo (4). Puis il fit, en concurrence de Jacopo Sansovino et de Baccio Bandinelli, un des Apôtres hauts de quatre brasses et demie, destinés à Santa Maria del Fiore ; c'est un

(1) Né à Pistoia, comme il le déclare dans son testament ; fils de Maestro Bartolommeo di Ricco di Grazino. Il vécut et mourut à Rovezzano.

(2) Casa Rosselli, Borgo Sant' Apostolo. La cheminée existe encore.

(3) Existe encore, dans le chœur.

(4) Mort le 12 novembre 1507. Ce tombeau a été transporté à la paroi opposée.

saint Jean, évangéliste (1), figure d'un bon style, qui se trouve actuellement avec les autres dans l'Œuvre du Dôme.

L'an 1505, les supérieurs de l'ordre de Vallombrosa, ayant résolu de transporter le corps de San Giovanni Gualberto de l'abbaye de Passignano dans l'église de Santa Trinità, à Florence, qui est du même ordre demandèrent à Benedetto le dessin d'une chapelle et d'un tombeau et lui firent commencer les travaux. Il travailla dix ans avec l'aide de plusieurs sculpteurs, à ce tombeau qui coûta extrêmement cher à l'ordre ; ce travail terminé émerveilla Florence. Malheureusement, le tombeau fut détruit pendant le siège de 1530, et les têtes enlevées aux statues. Le tout fut tellement ruiné et saccagé, que les moines vendirent ensuite les débris à vil prix ; ceux qui voudront connaître ce qui en reste n'ont qu'à aller à l'Œuvre de Santa Maria del Fiore, où se trouvent quelques morceaux qui ont été achetés comme marbres brisés, il y a peu d'années (2).

La porte et le vestibule de la Badia de Florence sont également l'œuvre de Benedetto, et, pareillement, plusieurs chapelles, entre autres celle de Santo Stefano, faite pour la famille Pandolfini (3).

Enfin il fut appelé en Angleterre, au service du roi, pour lequel il exécuta de nombreux ouvrages en marbre et en bronze, en particulier son tombeau (4). Grâce à la libéralité du roi, il put revenir à Florence et y vivre à l'aise le reste de ses jours. Il y fit encore quelques menus travaux, mais les vertiges qui, en Angleterre, avaient commencé à lui donner mal aux yeux, et d'autres infirmités causées, dit-on, pour être resté trop près du feu, à fondre des métaux, le privèrent complètement de la vue ; il cessa donc de travailler environ vers l'an 1550, et mourut quelques années après (5). Benedetto supporta cette cécité, durant ses dernières années, avec une patience vraiment chrétienne, remerciant Dieu de lui avoir permis d'acquérir par son travail les moyens de vivre honnêtement.

(1) Commandé le 28 septembre 1512 ; estimé 300 florins le 30 octobre 1513. Placé à droite, dans le chœur.

(2) Actuellement au Musée National.

(3) Tous ces travaux existent encore.

(4) Il fit le tombeau du cardinal Wolsey, à Windsor. Détruit en 1646. Le sarcophage contient actuellement le corps de l'amiral Nelson, dans la cathédrale de Saint-Paul.

(5) Il s'était retiré au couvent de Vallombrosa en 1552. Mort en 1554 (?).



## BACCIO da MONTELUPO et RAFFAELLO

*Le premier, sculpteur, né en 1469, mort en 1535 (?) ; le second, son fils, né vers 1505, mort en 1566*

Bien qu'on s' imagine généralement que les paresseux soient incapables de conduire un art quelconque à la perfection, néanmoins, contre l'opinion de tous. Baccio (1) da Montelupo exerça la sculpture avec distinction. Dans sa jeunesse, égaré par les plaisirs, il ne se livrait guère à l'étude et tenait l'art en nulle ou mince estime, malgré les reproches et les instances de ses amis. Survint l'âge de raison, qui apporte la sagesse, et qui lui montra combien il était éloigné de la bonne route ; en sorte que honteux de se voir dépassé par ses rivaux dans son art, il prit le parti de se consacrer au travail avec autant d'ardeur qu'il en avait mis jusqu'alors à l'éviter. Grâce à cette résolution, il arriva en sculpture à un résultat que personne n'aurait osé attendre de lui. Il montra son habileté dans une œuvre en pierre sculptée au ciseau, à Florence, au coin du jardin attenant au palais Pucci, et qui représente les armes du pape Léon X soutenues par deux enfants d'une belle manière et bien exécutés (2). Il fit un Hercule pour Pier Francesco de' Medici, et l'Art de Porta Santa Maria lui commanda (3) une statue de saint Jean l'évangéliste en bronze (4), qu'il eut peine à obtenir, car plusieurs maîtres présentèrent des modèles en concurrence du sien. Cette statue fut posée ensuite au coin de San Michele in Orto, face à l'office (5) ; il la termina avec un soin extrême. On dit que ses armatures et ses moules étaient d'une grande beauté, et l'on ajoute qu'il effectua l'opération de la fonte avec une facilité merveilleuse. Ces travaux lui valurent le renom de bon et excellent maître, et son saint Jean est aujourd'hui plus que jamais estimé par les artistes. Il travailla également le bois et sculpta plusieurs crucifix de grandeur naturelle, qui sont répandus dans toute l'Italie et dont un, entre autres, se trouve au-dessus de la porte du chœur, dans le couvent de San Marco, à Florence (6).

(1) Baccio Sinibaldi, d'après une autobiographie de son fils, conservée à la Bibliothèque Magliabecchiana. Fils de Giovanni d'Astore (Estimo de Montelupo).

(2) Existente encore, en mauvais état.

(3) Mise en place le 20 octobre 1515.

(4) Faite en 1515, payée 340 florins d'or.

(5) En place.

(6) Actuellement dans le grand réfectoire.

Ayant pris en aversion le séjour de cette ville, il alla à Lucques, où il laissa quelques ouvrages de sculpture, mais surtout d'architecture, particulièrement le temple de San Paulino, patron des Lucquois, si bien entendu à l'intérieur comme à l'extérieur et si richement orné. Il demeura donc dans cette ville et y mourut à l'âge de 88 ans (1) ; on lui donna une honorable sépulture à San Paulino.

Agostino Busti (2), sculpteur milanais très estimé, fut le contemporain de Baccio. Il commença, dans l'église de Santa Marta, à Milan, le tombeau de Mgr de Foix, qui est resté inachevé (3) ; on voit encore maintenant plusieurs grandes figures terminées et quelques-unes ébauchées, destinées à ce monument, ainsi qu'une foule de sujets en demi-relief de feuillages et de trophées. Il fit encore, pour les Biraghi (4), un autre tombeau, qui fut terminé et édifié à San Francesco, avec six grandes figures, un soubassement historié et d'autres beaux ornements qui témoignent de l'habileté et du talent de ce valeureux artiste.

Baccio, après sa mort, laissa plusieurs fils, et, entre autres, Raffaello (5), qui s'adonna à la sculpture, et non seulement égala son père, mais encore le surpassa de beaucoup. Dès sa jeunesse, il travailla la terre, la cire et le bronze, et acquit la réputation d'un excellent sculpteur ; aussi Antonio da San Gallo l'appela-t-il avec d'autres à Loreto pour achever l'ornementation de la Santa Casa, suivant le plan laissé par Andrea Sansavino. Raffaello y termina complètement le Mariage de la Vierge, commencé par Sansavino, tant d'après les ébauches de ce maître que d'après sa propre inspiration. Cette œuvre terminée, Michel-Ange l'employa dans les travaux de la sacristie neuve et de la bibliothèque de San Lorenzo, qu'il conduisit à fin par l'ordre de Clément VII. Entre autres choses, il le chargea de sculpter, d'après le modèle que lui-même avait fait, le saint Damien en marbre qui est actuellement dans cette sacristie (6). Après la mort du pape Clément, Raffaello, qui s'était mis au service du duc Alexandre de

(1) Il était déjà mort en 1536, puisqu'à cette date sa femme, Lucrezia, se dit veuve.

(2) Dit le Zarabaja ou Bombaja.

(3) La statue de Gaston de Foix est au Musée archéologique de Milan.

(4) Commandé par Daniele di Francesco Birago, mort en 1509. L'église est transformée en bâtiment militaire. Tombeau en place.

(5) Né après 1504 ; à cette date, il n'est pas porté sur la déclaration de son père à l'Estimo.

(6) A gauche de la Vierge de Médicis.

Médicis, alors en train de construire la forteresse de Prato, fit en pierre grise, à l'encoignure extérieure du boulevard principal de cette citadelle, les armes de l'empereur Charles-Quint soutenues par deux Victoires nues et de grandeur naturelle (1). Au coin d'un autre boulevard, c'est à dire au midi, du côté de la ville, il plaça les armes du duc Alexandre, supportées également par deux figures (2).

Peu de temps après, il fit un grand crucifix en bois pour les religieuses de Sant' Apollonia, et, pour Alexandre Antinori, noble et riche marchand florentin, qui mariait une de ses filles, un splendide apparat avec des statues, des sujets et d'autres ornements très beaux. Étant allé ensuite à Rome, Michel-Ange lui donna à sculpter deux statues en marbre, hautes de cinq brasses (3), pour le tombeau de Jules II, à San Pietro in Vincula, que Michel-Ange était en train de terminer et d'édifier. Mais Raffaello, étant tombé malade, ne put consacrer son application accoutumée à ces figures dont Michel-Ange fut très peu satisfait. Ayant été appelé ensuite à Orvieto, il fit en marbre, dans une chapelle (où Mosca, sculpteur excellent, avait fait auparavant plusieurs ornements très beaux en demi-relief) l'épisode des rois Mages, qui fut très bien réussie, tant pour la variété des figures que pour le beau style dont il fit preuve. Étant retourné ensuite à Rome, il devint architecte du château Saint-Ange, grâce à Tiberio Crispo, châtelain de cet important édifice. Il y fit de nombreuses réparations, et orna plusieurs chambres de sculptures en pierres et en marbres variés, pour les cheminées, les fenêtres et les portes. En outre, il fit une statue en marbre, haute de cinq brasses, représentant l'Ange du château, qui est au sommet de la tour carrée du milieu, sur laquelle est le drapeau, et qu'il fit en similitude de l'Ange qui apparut à saint Grégoire, quand ce pontife, supplié par le peuple, accablé par une peste effroyable, le vit remettre son épée au fourreau (4). Peu de temps après, il fut chargé par le très révérend cardinal Salviati et par Messer Baldassare Turini da Pescia d'exécuter la statue de Léon X qui est aujourd'hui à la Minerva de Rome, sur le tombeau de ce pape (5); lorsqu'il eut

(1) N'existent plus.

(2) En mauvais état.

(3) Michel-Ange lui donne trois statues à terminer, pour le tombeau de Jules II, le 27 février 1542, pour 400 écus. Il fit un Prophète et une Sibylle sur les dessins de Michel-Ange.

(4) Cette statue, mutilée et maintes fois frappée par la foudre, fut remplacée, au XVIII<sup>e</sup> siècle, par une autre en bronze, due au fondeur Giardoni.

(5) Existe encore.

achevé ce travail, il fit un tombeau (1), dans l'église de Pescia, pour Messer Baldassare, et trois figures de marbre en demi-relief dans une chapelle della Consolazione, à Rome.

Vivant plus en philosophe qu'en sculpteur, et aimant la tranquillité, il se rendit à Orvieto où il vieillit avant le temps, en dirigeant la construction de Santa Maria, qui, du reste, lui doit de nombreuses améliorations. Je crois que, s'il eût abordé de grands ouvrages, il aurait obtenu de plus glorieux résultats. Mais, comme il était un homme bon et modeste, qui fuyait les ennuis et se contentait de ce que le sort lui donnait, il laissa échapper maintes occasions de faire des choses d'importance (2).

Il était très bon dessinateur et entendait les choses de l'art mieux que son père Baccio ; dans les ornements d'architecture, il imita la manière de Michel-Ange, comme en témoignent les cheminées, les portes et les fenêtres qu'il fit dans le château Saint-Ange, à Rome, ainsi que plusieurs belles chapelles qui ont été construites d'après ses plans à Orvieto. Mais, pour en revenir à Baccio, sa mort affligea vivement les Lucquois, qui l'avaient connu pour un homme juste, bon et affable pour tous. Ses œuvres datent environ de l'an 1533 de Notre-Seigneur.

---

## LORENZO di CREDI

*Peintre florentin, né en 1459, mort en 1537*

Tandis que Maestro Credi (3), excellent orfèvre dans son temps, travaillait à Florence, avec autant de crédit que de renom, Andrea Sciarpelloni s'aboucha avec lui pour qu'il apprît son métier à Lorenzo Sciarpelloni, son fils, jeune homme d'un bon esprit et d'excellentes manières. Autant le maître était savant et enseignait volontiers, autant

(1) Existe encore.

(2) Mort à Orvieto en décembre 1566, et enterré dans le Dôme ; sépulture commune avec Mosca.

(3) Toute cette histoire est complètement inexacte. Il s'appelait Barducci, et dans le livre de comptes de Santa Maria Nuova, on lit : *Lorenzo d'Oderigo Barducci dipintore in bottega d'Andrea del Verrocchio*. Dans le testament de Verrocchio il est dit : *Laurentius quondam Andrea de Oderich* (1488), et dans son propre testament, fait en 1531 : *Laurentius olim Andree Credi*.

l'élève apprenait avec ardeur et rapidité tout ce qu'on lui montrait, en sorte que Lorenzo ne tarda pas à devenir excellent dessinateur, orfèvre élégant et expérimenté, et à surpasser tous les jeunes gens de son temps, au grand honneur de Credi. Aussi n'appela-t-on plus son élève Lorenzo Sciarpelloni, mais bien Lorenzo di Credi. L'ardeur de Lorenzo augmentant avec les années, il se plaça près d'Andrea del Verrocchio, qui par fantaisie, s'était mis à peindre; il y eut, pour compagnons et amis en même temps que pour rivaux, Pietro Perugino et le Vinci et s'attacha avec ardeur à la peinture. Comme la manière de Léonard lui plaisait outre mesure, il arriva à l'imiter si bien que personne plus que lui n'approcha du fini précieux de ce maître, comme le prouvent une foule de dessins au crayon, à la plume et à l'aquarelle que l'on conserve de lui (1), entre autres quelques portraits d'après des modèles, en terre, sur toile de lin enduite, imités avec tant de soin et terminés avec une telle patience que l'on peut à peine le croire et que l'on en ferait autant difficilement. Étant donc très aimé de son maître pour ces raisons, quand Andrea alla à Venise pour couler en bronze la statue équestre de Bartolommeo de Bergame, celui-ci lui laissa la gestion de ses affaires, et confia à sa garde ses dessins, ses bas-reliefs, ses statues et en un mot, tout le matériel de son atelier (2). De son côté, Lorenzo avait une telle affection pour Andrea, son maître, que non seulement il s'employa à Florence avec un zèle incroyable à toutes ses affaires mais encore il se rendit plus d'une fois à Venise pour le voir et lui rendre compte de sa bonne administration, le tout à la grande satisfaction d'Andrea qui aurait institué Lorenzo son héritier, si celui-ci y eût consenti. L'élève d'ailleurs se montra reconnaissant de ces bons sentiments; car, à la mort de son maître, il alla à Venise, ramena son corps à Florence et remit aux héritiers ce qui appartenait à Andrea, à l'exception des dessins, des peintures, des sculptures et des autres objets d'art.

Ses premières peintures furent un tableau rond représentant la Vierge, qui fut envoyé au roi d'Espagne et dont le dessin est tiré d'un tableau d'Andrea, son maître, puis un tableau infiniment supérieur, reproduit d'un tableau de Léonard de Vinci et envoyé également en Espagne, mais si semblable à celui de Léonard, que l'on ne pouvait

(1) Au Musée des Offices.

(2) Dans son testament, Verrocchio le charge de terminer la statue du Colleone, *quia est sufficiens ad id perficiendum*.



reconnaître l'un de l'autre (1). A côté de la grande église de San Jacopo, à Pistoia, on voit de Lorenzo une Madone sur un tableau parfaitement exécuté (2), et à l'hôpital del Ceppo, il s'en trouve une autre qui est une des meilleures peintures de la ville (3).

Lorenzo fit beaucoup de portraits ; il laissa le sien, qu'il avait peint lui-même, dans sa jeunesse, à Gianicopo de Florence, son élève, ainsi que quantité d'autres choses, parmi lesquelles sont les portraits de Pietro Perugino et d'Andrea del Verrocchio (4), son maître. De lui est aussi le portrait de son savant ami Girolamo Benivieni (5). Pour la Compagnie de San Bastiano, derrière l'église des Servi, à Florence, il exécuta un tableau qui renferme la Vierge, saint Sébastien et d'autres saints (6) ; à Santa Maria del Fiore, il peignit un saint Joseph (7), pour l'autel consacré à ce bienheureux. Puis il envoya à Montepulciano un tableau, qui est dans l'église de Sant' Agostino (8) : l'on y voit le Christ sur la croix, la Vierge et un saint Jean peints avec un soin extrême. Mais la meilleure œuvre que Lorenzo fit jamais, celle où il a mis le plus d'application, celle où il a fait le plus d'efforts pour se surpasser lui-même, est dans une chapelle de Cestello ; c'est un tableau qui représente la Vierge, saint Julien et saint Nicolas (9). Qui veut savoir combien il est nécessaire de terminer avec soin une peinture à l'huile, pour en assurer la conservation, n'a qu'à regarder ce tableau qui est exécuté avec une recherche telle qu'on ne saurait la surpasser.

Il peignit, étant encore jeune, un saint Barthélemy (10), sur un des pilastres d'Or San Michele ; pour les religieuses de Santa Chiara, à Florence, un tableau de la Nativité du Christ avec des bergers et des anges (11), dans lequel il s'appliqua, entre autres choses, à rendre les plantes avec tant de vérité qu'elles paraissent naturelles. Dans le même endroit, il fit un tableau de Marie-Madeleine pénitente (12) ; dans le

(1) Ces deux tableaux n'ont pas été retrouvés.

(2) L'oratoire où se trouve ce tableau est actuellement réuni à l'église.

(3) Actuellement dans l'église Santa Maria delle Grazie ; commandée par l'hôpital Santa Maria Nuova, et peinte en 1510.

(4) Ce dernier portrait est aux Offices.

(5) Actuellement chez M. Giuseppe Volpini, à Florence.

(6) Collection Backer, à Londres.

(7) En place.

(8) Tableau perdu.

(9) Au Musée du Louvre.

(10) Tableau encastré dans un pilastre, à droite en entrant.

(11) A l'Académie des Beaux-Arts.

(12) Au Musée de Berlin.

palais d'Ottaviano de' Medici, un tableau rond représentant la Vierge (1); pour San Friano, un tableau (2); pour San Matteo, de l'hôpital de Lelmo, plusieurs figures (3); pour Santa Reparata, l'ange Michel sur un tableau (4); et pour la confrérie dello Scalzo, un tableau remarquable par la finesse de l'exécution (5) Il fit, en outre, un grand nombre de Madones et d'autres peintures qui sont à Florence, dans les maisons de divers citoyens.

Lorenzo, ayant amassé par son travail quelque argent, se retira, en homme qui préfère le repos à la richesse, à Santa Maria Nuova (6), où il vécut et eut un appartement commode jusqu'à sa mort. Il se montra partisan zélé de Fra Girolamo de Ferrare, et sa vie fut toujours celle d'un homme de bien, empressé à rendre service toutes les fois que l'occasion s'en présentait. Finalement, parvenu à l'âge de 78 ans, il mourut de vieillesse et fut enseveli à San Pier Maggiore, l'an 1530 (7).

Ses productions sont d'un tel fini que toutes autres peintures, à côté des siennes, paraissent des ébauches grossières et mal nettoyées. Il laissa à sa mort beaucoup d'ouvrages inachevés, et, entre autres, un tableau de la Passion du Christ, fort beau, qui est tombé entre les mains d'Antonio da Ricasoli, et un autre également beau (8), qui a été envoyé à Castiglione par Messer Francesco, chanoine de Santa Maria del Fiore, auquel il appartient. Il ne se souciait pas de faire de grands tableaux, à cause de la peine extrême et du temps qu'il lui fallait pour les terminer et surtout à cause du soin minutieux qu'il mettait à broyer ses couleurs. Il purifiait, en outre, et distillait lui-même ses huiles de noix et composait sur sa palette des tons qu'il conduisait par gradation depuis le plus clair jusqu'au plus obscur, vraiment avec trop de minutie, car parfois sa palette était chargée de vingt-cinq ou trente de ces tons et pour chacun il réservait un pinceau particulier. Il ne souffrait point qu'on fit le moindre mouvement dans son atelier, tant il redoutait la poussière. Cette recherche excessive n'est pas plus

(1) Aux Offices.

(2) Œuvre perdue : sujet inconnu.

(3) Ibid.

(4) Peint en 1523 ; dans la sacristie du Dôme.

(5) Baptême de Jésus-Christ, actuellement aux Offices ; c'est une copie du tableau de Verrocchio, à l'Académie des Beaux-Arts.

(6) Le 1<sup>er</sup> avril 1531, avec la condition qu'on lui paye une rente de 36 florins, sa vie durant.

(7) Le livre de Santa Maria Nuova : *Mori il sopradello Lorenzo addi XII di giennaio 1536* (style commun 1537).

(8) Une Nativité du Christ, dans la collégiale de Castiglione Fiorentino.

louable qu'une négligence contraire, car en toute chose il faut garder un terme moyen et se tenir éloigné des extrêmes, qui sont communément vicieux.

## BALDASSARE PERUZZI

*Peintre et Architecte siennois, né en 1481, mort en 1536*

De même que sept villes se disputèrent l'honneur d'avoir vu naître Homère, de même trois nobles cités de la Toscane : Florence, Volterra et Sienne réclament Baldassare Peruzzi comme leur propre enfant (1). Chacune des trois, en effet, a le droit de le revendiquer, car Florence étant en proie aux fureurs de la guerre civile, Antonio Peruzzi, noble citoyen de cette ville, se réfugia à Volterra, pour y vivre plus tranquillement ; il s'y maria en 1482, et, en peu d'années, y donna le jour à un fils nommé Baldassare et à une fille nommée Virginia. Mais la guerre le poursuivit encore dans cette retraite. Volterra ayant été mise à feu et à sang (2), Antonio y perdit toute sa fortune et se retira à Sienne où il vécut dans la pauvreté.

Baldassare, en augmentant d'âge, recherchait la société des beaux esprits et se liait particulièrement avec les orfèvres et les dessinateurs. Comme ces arts lui plaisaient, il se donna tout entier au dessin et, son père étant mort peu de temps après, il se livra à la peinture avec tant d'ardeur qu'en peu de temps il fit des progrès merveilleux, imitant la nature et les ouvrages des meilleurs maîtres. Il put ainsi subvenir aux besoins de sa mère et de sa sœur, et continuer à étudier la peinture.

Outre plusieurs choses à Sienne qui ne méritent aucune attention (3), ses premières œuvres furent, dans une chapelle de Volterra, près de la Porta Fiorentina, quelques figures d'une telle grâce qu'elles lui valurent l'amitié d'un peintre de cette ville, nommé Piero, qui habitait le plus souvent Rome et que le pape Alexandre VI employait à peindre dans le Vatican. Piero emmena Baldassare à Rome ; mais, la mort du pape ayant mis fin à ses travaux, Baldassare entra dans l'atelier du père de Maturino, peintre médiocre, mais qui, à cette époque de

(1) En réalité, né à Sienne, le 7 mars 1481 (Livre des Baptêmes). Son père Giovanni di Salvestro di Salvatore Peruzzi, tisseur, était de Volterra.

(2) En 1472.

(3) En 1501, il aide Pinturicchio dans ses peintures de la chapelle San Giovanni, au dôme de Sienne.

peinture ordinaire, était toujours chargé de nombreuses commandes. Celui-ci ayant mis devant Baldassare un panneau plâtré, sans lui donner de carton ni de dessin, lui demanda d'y représenter une Madone. Baldassare prit un charbon et, en un clin d'œil dessina, avec une grande sûreté, ce qu'il voulait peindre, puis mettant la main aux couleurs, il peignit en peu de jours un tableau si beau et si bien terminé, qu'il excita l'admiration du maître de l'atelier et de tous les artistes qui le virent. Aussi lui alloua-t-on, dans l'église de Sant' Onofrio, la chapelle du maître-autel qu'il peignit à fresque (1), avec une belle manière et une grâce extrême. Il fit ensuite deux autres petites chapelles à fresque, dans l'église San Rocco a Ripa (2) Commençant ainsi à avoir de la réputation, il fut conduit à Ostie, où il peignit en clair-obscur, dans le donjon du château, différents sujets, et entre autres une bataille dans le style antique. Ces peintures sont regardées comme les meilleures qu'il ait faites ; il est vrai qu'il y fut aidé par Cesare da Milano (3).

Etant ensuite retourné à Rome, il se lia étroitement avec Agostino Chigi, Siennois, soit parce que Agostino aimait naturellement tous les gens de talent, soit parce que Baldassare se faisait passer pour Siennois. Avec l'aide de cet homme considérable, il put étudier les antiques de Rome, particulièrement en ce qui concerne l'architecture, de laquelle, en concurrence de Bramante, il retira rapidement grand fruit, ce qui lui procura honneur et profit. Il s'appliqua aussi à la perspective et obtint, dans cette partie de l'art, une telle perfection que peu d'artistes de nos jours ont pu l'égaliser, ce que l'on voit manifestement dans toutes ses œuvres

Le pape Jules II ayant fait construire, dans son palais pontifical, une galerie et une volière, Baldassare y représenta, en clair-obscur, les douze mois de l'année, avec les travaux qui se font dans chaque mois (4) ; il fit entrer dans ces compositions des maisons, des théâtres, des palais, des amphithéâtres et d'autres édifices admirablement agencés. Il décora ensuite, avec plusieurs artistes, différentes salles dans le palais de San Giorgio (5), pour le cardinal Raffaello Riario, évêque d'Ostie. Ces ouvrages lui acquirent une grande renommée ;

(1) Ces peintures, qui ont été altérées par des retouches, existent encore.

(2) Existent encore.

(3) Cesare da Sesto. Peruzzi peignit la voûte de la chambre d'Héliodore, au Vatican

(4) N'existent plus.

(5) Palais de la Chancellerie ; ces peintures ont été détruites.

mais ce qui contribua le plus à sa gloire, ce fut le modèle du palais d'Agostino Chigi (1), d'une grâce et d'une élégance si parfaites qu'on le croirait sorti de terre, et non pas bâti. Il l'orna extérieurement de peintures en terre verte fort belles ; la salle est décorée de colonnes en perspective, qui la font paraître beaucoup plus grande qu'elle ne l'est réellement. Ce qui est vraiment merveilleux dans cet édifice, c'est une galerie, du côté du jardin, où Baldassare représenta Méduse changeant les hommes en pierre. et Persee coupant la tête de Méduse. Fra Sebastiano de Venise a laissé dans ce palais quelques ouvrages dans sa première manière, et le divin Raphaël y a représenté, comme nous l'avons déjà dit, Galathée enlevée par des dieux marins.

A la face, dans la chapelle de Messer Fernando Ponzetti, depuis cardinal. à main gauche en entrant dans l'église, il peignit à fresque, avec beaucoup de soin, plusieurs sujets tirés de l'Ancien Testament (2), et quelques figures de grandes dimensions. Mais il montra bien plus combien il s'entendait à la peinture et à la perspective, en représentant, près du maître-autel de la même église, pour Messer Filippo de Sienne, clerc de la chambre (3), la Vierge au milieu d'une foule de personnages et montant les degrés du temple, pendant qu'un gentilhomme, vêtu à l'antique. et descendu de son cheval, fait l'aumône à un pauvre tout nu et miséreux (4). Lors de la belle fête que fit le peuple romain au Campidoglio, quand on donna le bâton de capitaine de la Sainte-Eglise au duc Julien de Médicis (5), de six peintures qui furent faites par six peintres excellents, celle de Baldassare, haute de sept cannes et large de trois et demie, représentant Julia Tarpeia trahissant les Romains, fut jugée, sans contestation, la meilleure de toutes. Mais ce qui causa l'admiration générale fut une décoration de théâtre pour une comédie, telle qu'on ne pouvait rien imaginer de plus beau.

Ayant été ensuite appelé à Bologne par les fabriciens de San Petronio (6), qui lui demandèrent un modèle pour la façade de cette église, il fit deux projets en grand, avec leurs coupes, l'un dans le goût nouveau l'autre selon le style gothique, on conserve encore ce dernier comme une chose précieuse dans la sacristie de San Petronio (7). Il

(1) La Farnésine, construite de 1509 à 1510. Ces peintures existent encore.

(2) Existent encore.

(3) Filippo Sergardi.

(4) Cette peinture existe encore, le dessin en est aux Offices.

(5) En 1515.

(6) En 1522.

(7) Ce dessin existe encore, avec d'autres.



accompagna ces projets de dessins si remarquables qu'on ne saurait assez en louer les beautés et les recherches ingénieuses, pour se servir des vieilles constructions et y raccorder en bonne proportion les nouvelles. Dans la même ville, il dessina en clair-obscur, pour le comte Giovambattista Bentivogli, une Nativité du Christ avec les Mages, dans laquelle c'est merveille de voir les chevaux, les chars, la suite des trois rois, ainsi que tous les détails d'architecture (1). Le comte Bentivogli fit ensuite peindre ce dessin par Girolamo Trevisani, qui le termina à la perfection.

Baldassare donna encore le dessin de la porte de l'église de San Michele in Bosco, beau couvent des Moines de Monte Oliveto (2), hors de Bologne, ainsi que le plan et le modèle du dôme de Carpi, qui fut construit suivant les règles prescrites par Vitruve ; puis il commença les travaux de l'église de San Niccolò, dans la même ville, mais il se trouva forcé de les abandonner pour revenir à Sienne faire les dessins des fortifications, qui furent ensuite élevées d'après ses projets.

Étant de retour à Rome, et après la construction de la maison qui est en face de celle des Farnèse, ainsi que d'autres, il fut employé par le pape Léon X dans de nombreux travaux. Ce pontife, voulant terminer la construction de l'église de Saint-Pierre, commencée par Jules II sur les dessins de Bramante, mais effrayé de la grandeur de l'édifice et de la faiblesse des points d'appui, demanda à Baldassare un nouveau modèle, plein de magnificence et de génie, et si judicieux que plusieurs de ses parties furent utilement employées ensuite par les autres architectes (3). En vérité, cet artiste fut si intelligent, d'un jugement si rare et si sûr, qu'il n'a jamais eu son égal en architecture, ce qui provient sans doute de ce qu'à son talent d'architecte il joignait une belle et bonne manière de peindre. Le tombeau d'Adrien VI a été élevé sur les dessins de Baldassare Peruzzi (4), qui est également l'auteur des peintures que l'on voit autour de ce monument sculpté en marbre par Michel Agnolo de Sienne, avec l'aide de Baldassare.

Lorsqu'on représenta, devant le pape Léon X, la comédie du cardinal Bibbiena, intitulée *la Calandra*, Baldassare en fit l'apparat et les décors, qui ne furent pas moins beaux que ceux dont nous avons déjà parlé. Il s'acquitta par ses ouvrages d'autant plus d'honneur que

(1) Actuellement à la Galerie Nationale de Londres.

(2) Couvent supprimé ; l'église existe encore.

(3) Nommé architecte de Saint-Pierre, après la mort de Raphaël le 1<sup>er</sup> août 1520, au salaire de 150 ducats. Il y resta jusqu'au 6 mai 1527 ; on l'y retrouve de 1530 à 1531, et de mars 1535 jusqu'à sa mort.

(4) Église Santa Maria de Anima ; tombeau terminé en 1529.

depuis un long laps de temps l'usage de la comédie, et conséquemment des scènes et des décors, était tombé en désuétude et avait été remplacé par des fêtes d'un autre genre. Avant et après que l'on représentât *la Calandra*, qui fut une des premières comédies écrites en langage vulgaire, Baldassare fit, du vivant de Léon X, deux décorations qui furent admirées, et qui ont ouvert la voie à ceux qui en ont fait de notre temps. On ne saurait imaginer avec quelle habileté il sut représenter dans un espace si resserré tant de rues, de palais, de temples originaux, de loges, d'entablements qui faisaient l'illusion de la réalité, ainsi qu'une place, peinte et petite, qui paraissait de grandes dimensions. Il disposa également l'éclairage, les lumières intérieures qui assurent l'effet de la perspective, ainsi que toutes les choses nécessaires à la scène et dont l'usage s'était perdu, comme nous l'avons déjà dit. Ce genre de spectacle, lorsqu'on lui donne son développement complet, surpasse, à mon avis, tout ce qu'on peut concevoir de plus somptueux et de plus magnifique.

Lors de l'élévation du pape Clément VII, en 1524 (1), Baldassare fit l'apparat de cette cérémonie et termina à Saint-Pierre la façade de la grande chapelle en pépérin, commencée par Bramante; dans la chapelle où est le tombeau en bronze du pape Sixte, il peignit en clair-obscur les Apôtres, qui sont dans des niches derrière l'autel (2). Il donna aussi un fort beau dessin pour le tabernacle du Saint-Sacrement (3).

Survint l'année 1527. Dans le sac cruel de Rome, le pauvre Baldassare fut fait prisonnier par les Espagnols, et non seulement il y perdit tout son avoir, mais il eut encore à subir toutes sortes d'outrages et de mauvais traitements. Sa physionomie, à la fois noble, aimable et sérieuse, le fit prendre pour quelque haut prélat déguisé, ou tout au moins pour un homme apte à payer une grosse rançon. Finalement, ces barbares impies ayant su qu'il était peintre, l'un d'eux, qui conservait la mémoire de Bourbon, lui fit faire le portrait de cet infâme capitaine, l'ennemi de Dieu et des hommes (4). Baldassare, sorti de leurs mains, s'embarqua pour Porto Ercole, d'où il gagnait Sienne; mais, en route, il fut si complètement dépouillé qu'il

(1) Le 19 novembre 1523.

(2) Un seul subsiste: saint Pierre, transporté dans la grotte nouvelle du Vatican.

(3) Remplacé par celui du Bernin.

(4) Le 29 septembre 1529, Baldassare, à Sienne, se dit débiteur de 150 écus d'or envers un Siennois, pour payer: *residuum taglie eidem magistro Baldassari in urbe facte per quosdam ex militibus exercitus imperialis, tempore adventus Borbonis au urbem.*

arriva à Sienne en chemise. Ses amis le reçurent honorablement et le secoururent; peu après il reçut une provision du gouvernement, pour restaurer les fortifications de cette ville, dans laquelle, ayant fi xé son séjour, il eut deux fils. Outre ces travaux publics (1), il fit de nombreux projets de constructions particulières, et donna le dessin de l'ornementation de l'orgue, dans l'église del Carmine. Sur ces entrefaites, l'armée combinée de l'empereur et du pape ayant mis le siège devant Florence Sa Sainteté envoya Baldassare au camp, auprès de Baccio Valori, son commissaire. pour que celui-ci l'employât comme ingénieur dans les travaux du camp et du siège. Mais Baldassare aimant mieux la liberté de son ancienne patrie que la faveur du pape, et ne craignant pas la colère de ce puissant pontife, ne voulut pas accepter pareille commission (2). Clément VII conserva un vif ressentiment de ce refus; mais, la guerre terminée. Baldassare désirant retourner à Rome, les cardinaux Salviati, Trivulzi et Cesarino, qu'il avait servis en plus d'une occasion, réussirent à le faire rentrer en grâce auprès du pape. Il revint donc librement à Rome (3), où il donna aux seigneurs Orsini les dessins de deux palais qui furent élevés près de Viterbe et d'autres édifices dans la Pouille. Comme il n'interrompait pas cependant ses études d'astrologie, de mathématiques et autres, il commença un livre sur les antiquités de Rome et un commentaire de Vitruve qu'il accompagna de belles figures, dont une partie se trouvent aujourd'hui chez Francesco da Siena, son élève. Pendant son séjour à Rome, il contruisit encore le palais Massimi (4), dont la façade est circulaire et munie d'un vestibule à colonnes doriques bien disposé et bien proportionné, mais la mort l'empêcha de voir la fin de cet ouvrage.

Quels que fussent le talent et les productions de ce noble artiste, il en tira peu de profit; des papes. des cardinaux et d'autres grands personnages l'occupèrent sans jamais le récompenser dignement, ce qui peut provenir, non pas tant de leur peu de libéralité, que de la timidité et de la trop grande modestie de Baldassare, quoique d'ailleurs les grands soient souvent moins généreux qu'ils devraient l'être. A la fin de sa vie, accablé par la vieillesse, Baldassare se trouva

(1) On a de nombreux documents, au sujet de ses travaux, de 1527 à 1529. En 1530, il est de nouveau à Rome.

(2) Il est au contraire envoyé par la Seigneurie de Sienne, le 23 septembre 1529, au camp devant Florence, et donne d'utiles conseils pour le siège.

(3) En 1530.

(4) Près de Sant' Andrea della Valle.

pauvre et chargé de famille, après s'être toujours comporté honorablement ; il tomba gravement malade, et le pape Paul III, reconnaissant trop tard la perte qu'il allait faire, ordonna à Jacopo Melighi, trésorier de Saint-Pierre, de compter au pauvre artiste cent écus, accompagnés d'offres de service. Mais, la maladie s'aggravant, il ne tarda pas à succomber (1). Sa mort avait peut-être été hâtée, comme on le soupçonne par un poison donné par un de ses rivaux, qui ambitionnait sa place d'architecte de Saint-Pierre, dont il tirait deux cent cinquante écus. Les médecins le reconnurent trop tard, et il mourut, regrettant la vie, moins pour lui-même que pour sa pauvre famille, en voyant dans quelle mauvaise situation il la laissait. Il fut amèrement pleuré par ses enfants et ses amis, et fut honorablement enseveli, dans la Rotonde, à côté de Raphaël d'Urbino (2). Sa réputation s'accrut après sa mort, et ses talents furent d'autant plus regrettés que le pape Paul III résolut alors d'achever l'église de Saint-Pierre ; on sentit de quelle utilité Peruzzi aurait été à Antonio da San Gallo, pour vaincre certaines difficultés que rencontra cet architecte.

Sebastiano Serlio de Bologne hérita, en partie, de Baldassare ; dans son 3<sup>e</sup> livre d'Architecte et dans le 4<sup>e</sup> des Antiquités de Rome, il mit à profit les travaux antérieurs de Baldassare dont beaucoup de dessins sont dans la marge et dont les livres de Serlio sont aussi directement inspirés.

Baldassare laissa de nombreux élèves, et l'on a conservé de lui (3) quantité de dessins de fortifications, de temples, de théâtres et d'autres édifices antiques. Il eut pour amis Domenico Beccafumi, habile peintre de Sienne, et le Capanna, qui, entre autres travaux qu'il exécuta à Sienne, fit deux façades, celle des Turchi et celle que l'on voit sur la place.

---

## ANDREA del SARTO

*Excellent peintre florentin, né en 1486, mort en 1531*

Après avoir écrit la Vie d'un grand nombre d'artistes excellents, qui par le coloris, qui par le dessin ou l'invention, nous voici parvenus au très excellent Andrea del Sarto. La nature et l'art montrèrent en lui

(1) Le 6 janvier 1536.

(2) La tombe de Peruzzi a disparu.

(3) Actuellement aux Offices.



tout ce que peut faire la peinture à l'aide du dessin, du coloris et de l'invention. Certes, si Andrea avait eu un caractère plus ferme et plus hardi, autant qu'il possédait l'entente judicieuse et profonde de son art, il aurait été indubitablement sans égal. Mais une certaine timidité d'esprit, sa nature simple et naïve ne laissèrent jamais éclater en lui cette vive ardeur et cette fierté qui, jointes à ses autres qualités, l'auraient rendu un peintre vraiment divin. Pour cette raison, il lui manqua cette grandeur imposante, ces allures larges et magnifiques qu'on a vues chez beaucoup d'autres peintres. Ses figures, quoique simples et pures, sont bien entendues, sans erreurs, et, au bout du compte, d'une grande perfection. Ses têtes d'enfants et de femmes sont naturelles et gracieuses, celles de jeunes gens et de vieillards sont admirables de vivacité et de caractère, les draperies d'une beauté merveilleuse et les nus supérieurement compris. Enfin, si son dessin est simple, ses couleurs sont rares et vraiment divines.

Il naquit à Florence l'an 1478 (1), d'un père qui fut toujours tailleur, [*sarto*], c'est pourquoi il fut toujours appelé ainsi par tous. A l'âge de sept ans, il fut mis en apprentissage chez un orfèvre, mais, suivant une inclination naturelle il montrait beaucoup plus de goût pour le dessin que pour le maniement des outils qui servent à travailler l'or et l'argent. Gian Barile, peintre florentin, mais grossier et de basse extraction, ayant remarqué sa bonne manière de dessiner, le prit avec lui, lui faisant abandonner l'orfèvrerie, et le mit à la peinture. Andrea commençant à la pratiquer avec beaucoup de plaisir, reconnut que la nature l'avait créé pour cela, et il se mit en peu de temps à produire certaines œuvres en couleur qui firent s'émerveiller Gian Barile et les autres artistes de la ville. Après trois ans de travail et d'études continues, il fut jugé par Gian Barile être appelé à un succès extraordinaire, en sorte que celui-ci en parla à Pietro di Cosimo, tenu pour un des meilleurs peintres d'alors, et le lui confia. Andrea se livra à l'étude avec une ardeur infatigable, et la nature, qui l'avait fait naître peintre, opera si puissamment en lui, qu'il peignit avec la même grâce que s'il eût travaillé depuis cinquante ans. Aussi Piero conçut-il pour son élève une vive affection ; il apprenait avec un plaisir incroyable que, lorsqu'Andrea avait du temps à lui, particulièrement les jours de fête, il passait, avec d'autres jeunes gens, toute la journée à dessiner, dans la

(1) Le 16 juillet 1486, d'après le registre des Baptêmes. Son père s'appelait Angelo di Francesco. Lui-même, dans son testament de 1527, s'intitule *Andreas Angeli Francisci, pictor*.



salle du Pape, d'après le carton de Michel-Ange et celui de Léonard de Vinci. et que, malgré sa jeunesse, il surpassait les autres dessinateurs, florentins ou étrangers, qui se pressaient en nombre infini pour les étudier. Parmi ceux-ci, Andrea se lia intimement avec le peintre Francia Bigio, dont le caractère et la conversation lui plurent, et inversement ; étant devenus amis, Andrea dit à Francia qu'il ne pouvait plus supporter l'humeur fantasque de Pietro déjà vieux, et qu'il voulait avoir son atelier à lui, ce qu'entendant Francia, qui était forcé de faire la même chose, Mariotto Albertinelli, son maître, ayant abandonné la peinture, il lui proposa de prendre un atelier commun, pour le plus grand avantage des deux (1). Dans un atelier, piazza del Grano, qu'ils choisirent, ils firent de concert une quantité d'ouvrages, entre autres, les rideaux (2) qui couvrent le tableau du maître-autel dans l'église des Servi, et qui leur furent commandées par un sacristain, proche parent du Francia. Sur celle de ces toiles qui est tournée vers le chœur, ils firent une Annonciation, et sur l'autre, qui est devant, une Déposition de Croix, semblable à celle du tableau qui était dans cet endroit, de la main de Filippo et de Pietro Perugino (3).

A cette époque, les membres de la Compagnia dello Scalzo (4), dédiée à saint Jean-Baptiste, avaient coutume de se rassembler à Florence, au commencement de la Via Larga, en face du jardin de San Marco, dans un oratoire construit récemment par divers artistes florentins qui, entre autres choses, l'avaient orné d'une cour de premier accès, entourée d'une petite colonnade. Quelques uns d'entre eux, voyant qu'Andrea arrivait à se placer au nombre des meilleurs maîtres, mais étant plus riche en bonne volonté qu'en écus, résolurent de lui faire peindre à fresque et en clair obscur, autour de leur cour, douze sujets tirés de la vie de saint Jean-Baptiste (5). Andrea se mit à l'œuvre et représenta dans le premier, saint Jean baptisant le Christ (6), avec tant de soin et dans une si bonne manière, que cette peinture accrut infiniment son crédit et sa réputation et lui valut de nombreuses commandes de personnes qui comprirent tout ce que promettait un si brillant début. Dans cette première manière, Andrea fit, entre autres

(1) Andrea est immatriculé à l'Art des Médecins et Pharmaciens le 12 décembre 1508.

(2) Ces rideaux n'existent plus: peints par Andrea Feltrini, en 1510

(3) Actuellement à l'Académie des Beaux-Arts.

(4) Supprimée en 1785.

(5) Existents encore, mais en mauvais état.

(6) En 1514.

choses, un tableau (1) que Filippo Spini conserve aujourd'hui avec grande vénération, en mémoire d'un si grand artiste.

Peu de temps après, à San Gallo, dans l'église des frères Eremitani Osservanti, de l'ordre de Saint-Augustin, hors la Porta a San Gallo, on lui donna à faire, pour une chapelle, un tableau du Christ, quand il apparaît en jardinier à Marie-Madeleine (2) ; cette œuvre, pour son coloris et une certaine morbidesse, est harmonieuse et douce dans son ensemble, et elle fut cause que, peu de temps après, il en fit deux autres (3) pour la même église. Ces trois ouvrages sont aujourd'hui à San Jacopo tra Fossi (4) au coin agli Alberti. Ces œuvres terminées, Andrea et le Francia partirent de la Piazza del Grano et prirent un nouvel atelier à la Sapienza, près du couvent della Nunziata ; il arriva qu'Andrea et Jacopo Sansovino, encore très jeune, qui travaillait en sculpture dans le même endroit, sous la direction d'Andrea Contucci, se lièrent d'une si étroite amitié qu'ils ne se quittaient ni le jour ni la nuit. Presque toutes leurs conversations roulaient sur les difficultés de l'art ; aussi n'est-il pas étonnant qu'ils soient devenus l'un et l'autre des maîtres excellents.

Il y avait à cette époque, dans le couvent des Servi, un sacristain chargé des cierges, nommé Fra Mariano dal Canto alle Maccine, qui, à force d'entendre louer Andrea et dire qu'il faisait des progrès merveilleux en peinture, conçut un vif désir qu'il résolut de satisfaire à peu de frais. En simulant le désintéressement, il aborda Andrea qui était un homme doux et bon, et, sous prétexte de lui rendre service, il lui dit qu'il voulait l'aider dans une chose qui lui rapporterait honneur et profit et qui le ferait connaître de telle sorte qu'il serait pour toujours à l'abri de la pauvreté. Déjà maintes années auparavant, Alesso Baldovinetti avait peint une Nativité du Christ dans le premier cloître des Servi, sur la paroi qui est contre la Nunziata, et, de l'autre côté, Cosimo Rosselli avait commencé une scène dans laquelle saint Philippe, fondateur de l'ordre des Servi, prend l'habit, mais il ne l'avait pas terminée, parce qu'il était mort pendant qu'il y travaillait. Le sacristain, désirant grandement voir l'entreprise se continuer, pensa de faire en sorte, pour son avantage, qu'Andrea et le Francia, qui d'amis étaient devenus concurrents, luttassent l'un contre l'autre et fissent chacun une partie du travail ; outre qu'il devait être bien servi, la dépense serait moindre et l'effort produit par

(1) Tableau inconnu.

(2) Actuellement à l'Académie des Beaux-Arts.

(3) Au palais Pitti.

(4) Eglise supprimée dans le courant du XIX<sup>e</sup> siècle.

chacun plus considérable. S'en étant donc ouvert à Andrea, il le persuada d'entreprendre cette œuvre, en lui montrant que, cet endroit étant public et très fréquenté, il serait bientôt connu des étrangers. non moins que des Florentins, et qu'ainsi, loin de chicaner sur le prix, loin de se faire prier, il devait plutôt solliciter avec instance ce qu'on avait la bonté de lui offrir ; que, du reste, s'il ne voulait pas s'en charger, on avait sous la main le Francia, qui s'était offert pour se faire connaître, et qui s'en remettait entièrement à lui pour le prix. Toutes ces raisons furent autant de stimulants pour qu'Andrea se décidât à se charger de cette entreprise, d'autant plus qu'il avait peu de caractère ; mais ce que le sacristain lui dit du Francia le détermina surtout et ils s'engagea par un écrit qui lui réservait tout l'ouvrage et le préservait de toute concurrence. Le sacristain, ayant ainsi embarqué Andrea et lui ayant avancé quelque argent, voulut qu'il se mit immédiatement à continuer la vie de saint Philippe (1), dont chaque histoire ne devait lui être payée que dix ducats, disant qu'il y mettait du sien et qu'il agissait plus dans l'intérêt d'Andrea que pour l'utilité et les besoins du couvent. S'appliquant donc à cette œuvre avec grande ardeur, en homme qui pensait plus à l'honneur qu'à l'utile, Andrea termina en très peu de temps les trois premières histoires, qu'il découvrit aussitôt. Dans la première, saint Philippe, déjà religieux, habille un pauvre ; dans la deuxième, tandis qu'il réprimande des joueurs qui blasphèment et se moquent du saint, tournant en ridicule ses adjurations, la foudre tombe du ciel, frappe l'arbre sous lequel ils se tenaient, tue deux d'entre eux et inspire aux autres la plus incroyable épouvante. Les uns, se saisissant la tête à deux mains, se précipitent, tout étourdis en avant ; ceux-là prennent la fuite, en poussant des cris ; une femme, mise hors d'elle par le coup de tonnerre et par la peur, se sauve avec tant de naturel qu'elle paraît vraiment vivante. Au milieu de ce fracas, un cheval brise son lien et montre, par la violence de ses soubresauts et de ses mouvements, toute la terreur que peut occasionner un accident imprévu. On voit, par l'ensemble, combien Andrea pensait à la variété des événements qui peuvent se produire, avec des considérations certainement très belles et qui sont nécessaires à quiconque exerce la peinture. Dans la troisième histoire, saint Philippe délivre une femme du démon. Ces peintures attirèrent à Andrea une grande réputation, qui l'encouragea à en faire deux autres à la suite. Dans l'une, saint Philippe mort est entouré par les frères qui le pleurent ; un enfant ressuscite en touchant sa bière. La dernière histoire de ce côté repré-

(1) En 1509.

sente quelques enfants recevant l'habit de saint Philippe des mains des religieux.

Après avoir ainsi achevé un côté de la cour, jugeant qu'il retirait de ses peines trop d'honneur et pas assez de profit, Andrea résolut de ne pas continuer le reste de l'ouvrage, bien que le frère s'en plaignit beaucoup ; mais ce dernier ne voulut pas lui causer d'ennuis, à cause de leur traité, pourvu qu'Andrea lui promît deux autres peintures qu'il devait faire, tout à loisir, et moyennant une augmentation de prix ; c'est ainsi qu'ils se remirent d'accord. Grâce à ces œuvres, Andrea, étant plus connu, reçut la commande de plusieurs tableaux et d'ouvrages d'importance. Entre autres, le général des moines de Vallombrosa le chargea (1) de peindre, dans le monastère de San Salvi, hors la Porta alla Croce, une Sainte Cène, sur une des parois du réfectoire, et, sur la voûte, quatre médaillons contenant les portraits de saint Benoît, de San Giovanni Gualberto, de l'évêque San Salvi et du cardinal San Bernardo degli Uberti, de Florence (2), religieux de ce couvent. Un cinquième médaillon, placé au centre, renferme la Trinité, figurée par une tête à trois faces. Ces fresques, habilement exécutées, firent estimer Andrea ce qu'il était réellement en peinture.

Par l'entremise de Baccio d'Agnolo, il eut ensuite à peindre à fresque, dans la ruelle qui va d'Or San Michele au Mercato Nuovo, et sur un coin, l'Annonciation en petites proportions qu'on y voit encore (3) et qui ne fut pas très estimée, ce qui provint peut-être de ce qu'Andrea, qui réussissait bien quand il ne cherchait pas à se surpasser ou à forcer la nature, voulut dans cette œuvre, dit-on, se surpasser et la traiter avec un soin trop minutieux. Entre autres tableaux qu'il fit ensuite à Florence et qu'il serait trop long d'énumérer, on peut citer, parmi les plus remarquables, celui qui est actuellement chez Baccio Barbadori et qui représente une Vierge en pied tenant son Fils, avec sainte Anne et saint Joseph, traités dans une belle manière. Il fit pareillement un tableau remarquable, qui est chez Lorenzo di Domenico Borghini, et une Vierge pour Lionardo del Giocondo. Deux petits tableaux peints pour Carlo Ginori furent ensuite achetés par le magnifique Ottaviano de' Medici ; l'un est dans sa belle villa de Campi, et l'autre chez son fils Bernadetto (4).

(1) Le 15 juin 1519.

(2) Toutes ces peintures existent encore.

(3) Elle est presque détruite.

(4) Tous ces tableaux sont perdus.



Pendant ce temps, le sacristain des Servi avait confié au Francia Bigio une des fresques de la cour, dont nous avons déjà parlé. Celui-ci n'avait pas encore achevé d'élever la clôture, lorsqu'Andrea, mis en éveil, parce qu'il lui paraissait que le Francia était plus habile et plus expéditif dans la pratique des couleurs à fresque, fit, comme par rivalité, les cartons des deux histoires promises au sacristain et destinées à prendre place dans le coin, entre la porte latérale de San Bastiano et la petite porte qui, de la cour, donne accès dans la Nunziata. Les cartons faits, il se mit à peindre les fresques, et, dans la première, il représenta la Nativité de la Vierge (1), avec un groupement de figures bien proportionnées et agencées avec grâce, dans une chambre où quelques femmes, amies et parentes, revêtues des costumes du temps, viennent visiter et entourent l'accouchée. Autour du feu, quelques femmes, de condition inférieure, lavent la fillette qui vient de naître, tandis que d'autres préparent les langes et rendent divers offices réclamés par la circonstance. On voit encore un enfant qui se chauffe au feu, vraiment vivant, un vieillard étendu sur un lit de repos, très naturel, et des servantes qui apportent à manger à la mère de la Vierge, avec des gestes pleins de vérité. Toutes ces figures et quelques petits anges qui volent en semant des fleurs sont peints avec un tel art qu'ils paraissent vivants.

Dans l'autre histoire, Andrea fit les trois mages d'Orient qui, guidés par l'étoile, viennent adorer le petit Enfant Jésus. Il les représenta descendus de cheval, comme s'ils étaient prêts d'arriver au but de leur voyage, et cela parce qu'il n'y a que l'espace des deux portes entre cette scène et la Nativité du Christ peinte par Alesso Baldovinetti. Les trois rois sont suivis de leur cour et de gens qui conduisent des chariots et des bagages de toute espèce ; parmi ces gens, on remarque, dans un coin, trois personnages couverts de l'habit florentin et peints d'après nature. Le premier, en face du spectateur et en pied, est Jacopo Sansovino ; le second est Andrea del Sarto ; un bras en raccourci, il paraît indiquer qu'il est l'auteur de cette œuvre, et s'appuie contre le Sansovino, derrière lequel on voit la tête de profil du musicien Aiolle (2). Des enfants grimpent sur une muraille pour voir passer les étranges animaux, qui accompagnent le magnifique cortège des trois rois. Cette fresque ne le cède en rien à la précédente, et, dans l'une et dans l'autre, Andrea resta supérieur non seulement à lui-même,

(1) Terminée en 1514, signée : MDXIII ANDREAS FACIEBAT.

(2) Né en 1492, et qui, à partir de 1530, vécut toujours en France.



mais encore au Francia Bigio, qui, de son côté, termina la sienne.

Dans le même temps, Andrea fit, pour la Badia de San Godenzo, appartenant au même ordre, un tableau (1) qui fut très estimé, et pour les religieux de San Gallo, un tableau représentant l'Annonciation (2), dans lequel on voit une union de couleurs très agréable et quelques têtes d'anges accompagnant l'archange Gabriel, doucement fondues, et d'une beauté de visage parfaitement rendue.

Andrea peignit ensuite un tableau de figures en petites dimensions, pour Zanobi Girolami, sur lequel on voit un trait de l'histoire de Joseph, fils de Jacob (3), et, pour les membres de la Compagnie de Santa Maria della Neve, derrière les sœurs de Sant' Ambrogio, sur un petit tableau, les trois figures de la Vierge, de saint Jean-Baptiste et de saint Ambroise (4). Cette œuvre terminée fut posée plus tard sur l'autel de cette Compagnie. Andrea, cependant s'était lié, grâce à son mérite avec Giovanni Gaddi, qui fut ensuite clerc de la chambre, et qui faisait alors continuellement travailler Jacopo Sansovino, en homme qui appréciait les arts du dessin. La manière d'Andrea lui plaisant, il lui fit faire pour soi un tableau d'une Vierge admirable (5), qui fut estimée la plus belle œuvre qu'Andrea eût peinte jusqu'alors, tant à cause des modèles qu'il employa que de toutes les difficultés ingénieuses qu'il résolut. Il fit ensuite un autre tableau de la Vierge, pour Giovanni di Paulo, mercier, qui plut infiniment à tous ceux qui le virent, et, pour Andrea Sertini, un autre tableau représentant la Vierge, Jésus-Christ, saint Jean et saint Joseph, exécutés avec tant de soin qu'ils furent toujours estimés depuis, à Florence, être une peinture des plus remarquables (6). Toutes ces œuvres valurent à Andrea une telle renommée dans sa patrie, que, parmi tant de peintres jeunes et vieux qui travaillaient alors, il était regardé comme un des meilleurs. Il était donc très honoré, et, bien qu'il se fit peu payer, il se trouvait en état de secourir sa famille et de vivre à l'abri des ennuis et des dégoûts qu'éprouvent ceux qui vivent pauvrement. Mais, s'étant épris d'une jeune femme qui, peu de temps après, étant restée veuve, devint sa femme, il eut à souffrir et à peiner le reste de sa vie, plus qu'il ne l'avait fait jusqu'alors, car, outre les embarras inhérents à sa

(1) Une Annonciation, au palais Pitti.

(2) Id., signée : ANDREA DEL SARTO.

(3) Collection Cowper, en Angleterre.

(4) Tableau perdu.

(5) Qui est toujours dans la famille Gaddi-Poggi.

(6) Ces deux tableaux sont perdus.

nouvelle condition, il eut à en supporter bien d'autres, en homme qui était en proie tantôt à la jalousie et tantôt à mille autres souffrances (1).

Pour en revenir à ses ouvrages, qui furent aussi nombreux que précieux, il fit, après ceux dont nous avons parlé ci-dessus, pour un frère mineur de Santa Croce, qui était directeur des sœurs de San Francesco in via Pentolini, et qui appréciait beaucoup la peinture, un tableau destiné à l'église des sœurs et représentant la Vierge debout sur un piédestal octogone, aux angles duquel sont assises des harpies (2); d'une main elle tient à son cou son Fils qui, dans une très belle attitude, la serre tendrement dans ses bras; dans l'autre, elle a un livre fermé et elle regarde deux petits enfants nus qui la soutiennent et l'encadrent. A droite de la Madone est un saint François dont la tête exprime cette bonté et cette simplicité qui furent vraiment dans ce bienheureux. Les pieds de ces figures sont d'une rare beauté; il en est de même des draperies qu'Andrea savait jeter, avec des plis très riches et des froissures si harmonieuses que, tout en enveloppant les figures, elles laissaient toujours apercevoir le nu. A la droite de la Vierge est encore un saint Jean, beau jeune homme occupé à écrire l'Évangile. Cette œuvre paraît enveloppée de nuées transparentes au-dessus des édifices, et les personnages semblent se mouvoir, en sorte que ce tableau est aujourd'hui considéré comme un des plus rares et des plus beaux qu'Andrea ait produits. Il fit encore pour le Nizza, menuisier, un tableau de la Vierge (3) qui n'est pas moins estimé que ses autres œuvres.

L'Art des Marchands ayant ensuite décidé de remplacer par des chars de triomphe en bois, à l'instar de ceux des anciens Romains, les bannières et les cierges que les villes et les forteresses faisaient passer processionnellement, en guise de tribut, le matin de la Saint-Jean, devant le duc et les principaux magistrats, parmi les dix que l'on construisit, Andrea en orna quelques-uns de sujets à l'huile et en grisaille qui furent très admirés. Chaque année, on devait augmenter le nombre de ces chars jusqu'à ce que le moindre château eût le sien, ce qui aurait été d'une magnificence extraordinaire; mais malheureusement, on renonça à ce projet, l'an 1527.

Tandis qu'Andrea enrichissait ainsi Florence de ses productions, et que sa renommée grandissait chaque jour, la Compagnia dello Scalzo décida qu'Andrea terminerait la décoration de sa cour, où il avait déjà

(1) Elle s'appelait Lucrezia di Baccio del Fede.

(2) Aux Offices, signé: AND. SAR. FLOR. FAC. MDXVII.

(3) Perdu.

peint le Baptême du Christ (1). Andrea, s'étant volontiers remis à cette œuvre, y fit deux histoires, et, pour orner la porte d'entrée, deux belles figures de la Charité et de la Justice. La première histoire représente saint Jean prêchant à la foule, dans une attitude pleine de fierté ; sa maigreur atteste l'austérité de sa vie et son visage est tout esprit et réflexion. Pareillement la variété et la vivacité des auditeurs sont merveilleuses ; ils restent étonnés d'entendre cette nouvelle et rare doctrine. Mais le génie d'Andrea s'appliqua encore davantage dans la deuxième fresque où l'on voit saint Jean baptisant la multitude ; les uns se dépouillent de leurs vêtements, les autres reçoivent le baptême, ceux-là attendent que ce soit leur tour d'être baptisés, et tous sont animés de l'ardent désir d'être lavés du péché. Ces figures sont si bien exécutées en clair-obscur, qu'elles paraissent être de vivantes histoires en marbre, pleines de vérité. Je ne dois pas cacher que, pendant qu'Andrea était occupé à ces peintures et à d'autres, parurent quelques gravures sur cuivre d'Albert Dürer, desquelles il se servit, et dont il tira plusieurs figures qu'il arrangea à sa manière, ce qui a fait croire à certaines gens, non pas qu'il soit mal de se servir adroitement des bonnes choses d'autrui, mais qu'Andrea manquait d'invention.

Vers ce temps, Baccio Bandinelli, dessinateur très estimé, eut envie d'apprendre à peindre à l'huile. Sachant qu'à Florence personne ne savait mieux le faire qu'Andrea, il lui demanda son portrait, qui fut très ressemblant, comme l'on peut en juger encore à présent. Ainsi, en le voyant faire cette œuvre et d'autres, Baccio observa la manière de son coloris ; mais, soit à cause des difficultés qu'il rencontra, soit par insouciance, il abandonna son projet et revint plus judicieusement à la sculpture.

Andrea fit pour Alessandro Corsini un tableau plein de petits anges qui entourent la Vierge assise à terre et ayant son Fils à son cou (2) ; pour un mercier qui tenait boutique à Rome et qui était son grand ami, il peignit une tête admirable. Pareillement Giovambatista Puccini, Florentin, à qui le mode de faire d'Andrea plaisait extraordinairement, lui demanda un tableau d'une Vierge (3), pour être envoyé en France ; comme il le trouva parfaitement réussi, il le garda pour lui et ne l'envoya pas autrement. Néanmoins, comme il faisait du trafic et des affaires en France, et comme on lui avait prescrit de s'efforcer d'ame-

(1) Ces fresques, commencées en 1511, interrompues en 1518 par le voyage en France, furent reprises en 1522, et terminées en 1526.

(2) Au musée de Munich(?)

(3) Tableau inconnu.

ner des peintures excellentes, il donna à peindre à Andrea un tableau d'un Christ mort et soutenu par des Anges, qui d'un air triste et plein de pitié contemplent le Sauveur, tombé dans une telle misère pour racheter les péchés des hommes (1). Cette œuvre, une fois terminée, plut universellement, en sorte qu'Andrea, prié par plusieurs, la fit graver à Rome par Agostino Veneziano ; mais, comme elle ne réussit pas trop bien, il ne voulut plus jamais donner quelque œuvre à faire graver. Le tableau fut envoyé en France, où il ne plut pas moins qu'aux Florentins, si bien que le roi, toujours plus désireux d'avoir de ses œuvres, lui en demanda, ce qui fut cause qu'Andrea, persuadé par ses amis, se décida à se rendre peu après en France.

A cette époque, c'est-à-dire l'an 1515, les Florentins, ayant appris que le pape Léon X voulait leur faire la grâce de se montrer dans sa patrie (2), préparèrent, pour le recevoir, les fêtes les plus somptueuses ; ils disposèrent des arcs de triomphe, des façades, des temples, des statues colossales et d'autres décorations avec une telle profusion et une telle magnificence, que l'on n'avait encore rien vu de plus beau. Il est vrai que jusqu'alors Florence n'avait jamais possédé dans son sein autant d'artistes de talent. A l'entrée de la Porta San Pier Gattolini, Jacopo di Sandro et Baccio da Montelupo construisirent un arc de triomphe tout historié. Giuliano del Tasso en fit un autre à San Felice in piazza, ainsi que plusieurs statues à Santa Trinità, et une copie de la Colonne Trajane sur le Mercato Nuovo. Antonio, frère de Giuliano da San Gallo, éleva un temple octogone sur la Piazza de' Signori, et Baccio Bandinelli une statue colossale sur la Loggia. Entre la Badia et le palais du Podestat, le Granacci et Aristotile da San Gallo bâtirent un arc de triomphe, et au Canto de' Bischeri, le Rosso en plaça un autre, remarquable par la beauté de l'ordonnance et la variété des figures. Mais ce que l'on admira surtout, ce fut la façade en bois de Santa Maria del Fiore, qu'Andrea peignit en grisaille avec tant de perfection, que l'on n'aurait pu désirer mieux. Elle avait été construite en bois par Jacopo Sansovino, qui l'avait également enrichie de bas-reliefs et de statues, en sorte que le pape déclara que cet édifice n'aurait pas été plus beau, lors même qu'il eût été en marbre. C'était une invention de Laurent de Médicis, père de Léon X, quand il était vivant. Jacopo Sansovino fit encore, sur la place de Santa Maria Novella, un cheval semblable à celui de Rome. Une multitude d'ornements couvraient la salle du Pape,

(1) Musée de Vienne, signé : AND. SAR. FLO. FAG.

(2) Il vint le 14 novembre 1512.



dans la Via della Scala, et la moitié de cette rue était pleine de belles peintures exécutées par divers artistes, mais pour la plupart dessinées par Baccio Bandinelli. En un mot, l'entrée de Léon X à Florence, qui eut lieu le 3 septembre 1516 offrit un apparat qui fut le plus grand et le plus beau qu'on ait jamais vu.

Revenons à Andrea. Sollicité de nouveau de faire un autre tableau pour le roi de France, il termina promptement une très belle Madone (1), qui fut expédiée aussitôt, et que les marchands vendirent quatre fois plus cher qu'il ne l'avaient eux-mêmes payée. Justement alors Baccio d'Agnolo venait de sculpter, pour une chambre de Pier Francesco Borgherini, diverses espèces de sièges, de coffres et un lit en noyer. Borgherini, voulant que les peintures fussent en harmonie avec l'excellence des autres travaux, chargea Andrea d'une partie des peintures en petites dimensions et représentant quelques faits de l'histoire de Joseph (2), dont plusieurs sujets avaient déjà été traités avec succès par le Granacci et Jacopo da Pontormo. Andrea s'efforça de l'emporter sur ses deux concurrents et y réussit parfaitement. Pendant le siège de Florence, Giovambatista della Palla essaya d'enlever ces peintures des parois où elles étaient fixées, pour les offrir au roi de France, mais, comme elles tenaient de manière que toute l'œuvre aurait été gâtée, on les laissa en place avec une Vierge du plus haut prix.

Andrea fit ensuite une tête de Christ, que les frères des Servi ont placée actuellement au-dessus de l'autel della Nunziata (3); elle est si belle, selon moi, que je ne sais si l'esprit humain est capable d'en imaginer une plus belle, en tant que tête de Christ. Les chapelles de l'église de San Gallo, hors la porte du même nom, renfermaient, outre deux tableaux d'Andrea, quantité de peintures qui ne les valaient pas. Comme il s'agissait d'en faire exécuter une nouvelle, les frères agirent auprès du possesseur de la chapelle, pour qu'il allouât cette œuvre à Andrea. Celui-ci se mit aussitôt à l'œuvre et représenta quatre personnages debout, discutant le mystère de la Trinité (4). Saint Augustin, que distinguent ses habits épiscopaux et sa physionomie vraiment africaine, se tourne avec véhémence vers saint Pierre martyr, qui brandit un livre ouvert, dans une attitude et avec un geste vraiment terribles.

(1) Au Musée du Louvre.

(2) Deux de ces tableaux sont au palais Pitti; l'un d'eux est signé: ANDREA DEL SARTO FACIEBAT. Ceux du Pontormo sont aux Offices.

(3) Toujours en place.

(4) Au Palais Pitti, signé: AND. SAR. FLO. FAC.



Saint François, d'une main tenant un livre et de l'autre se pressant la poitrine, paraît animé d'une si vive ferveur, que son âme se fonde, pour ainsi dire, dans ses paroles. Il y a en outre un saint Laurent, qui écoute en silence, comme un jeune homme et paraît se rendre à l'autorité de ses aînés. Des deux figures agenouillées qui occupent le bas du tableau, la Madeleine, richement vêtue, est le portrait fidèle de la femme d'Andrea, car il ne peignait jamais de tête de femme que d'après la sienne, et si par hasard il prenait un autre modèle, soit par l'habitude qu'il avait pris de la dessiner, de l'avoir devant les yeux, et plus encore dans son esprit, il en arrivait à ce que toutes les têtes de femmes qu'il faisait lui ressemblaient. L'autre est un saint Sébastien nu, qui paraît plutôt vivant que peint. Certainement, cette œuvre, parmi tant de peintures à l'huile, fut considérée par les artistes comme la meilleure, tant y brillent la science des proportions dans les figures et la justesse de l'expression dans les visages. Les têtes de jeunes gens y respirent la douceur, celles des vieillards la dureté, et celles des hommes mûrs participent de ces deux caractères. En somme, cette composition est d'une rare beauté dans toutes ses parties ; elle est aujourd'hui à San Jacopo tra Fossi, au Canto agli Alberti, avec d'autres peintures du même auteur.

Tandis qu'Andrea allait ainsi vivant misérablement à Florence du produit de ces ouvrages sans pouvoir se tirer d'affaire, les deux tableaux qu'il avait envoyés en France étaient vus par François I<sup>er</sup>, et parmi tant de peintures qui lui avaient été expédiées de Rome, de Venise et de Lombardie, ils étaient jugés de beaucoup supérieurs à tous les autres. Comme le roi en faisait le plus grand éloge, on lui dit qu'il serait facile d'attirer Andrea en France à son service, ce qui fut très agréable au roi. Il donna donc des ordres pour que ce projet se réalisât et qu'on payât à Florence l'argent nécessaire pour le voyage ; Andrea se mit donc joyeusement en route pour la France, emmenant avec lui Andrea Sguazzella, son élève (1). Arrivés à la cour, ils furent accueillis par le roi avec beaucoup de faveur, et le premier jour ne se passa pas sans qu'Andrea éprouvât la libéralité et la courtoisie de ce roi magnanime, qui lui fit présent de bonnes sommes d'argent et de riches habits. S'étant ensuite mis au travail, il se rendit si agréable au prince et à la cour, qu'il reçut des caresses de tout le monde, et qu'il lui semblait que sa fortune l'avait conduit d'une extrême misère à la suprême félicité. Il fit d'abord le portrait du Dau-

(1) Fin mai 1518.

phin (1), à peine âgé de quelques mois tel qu'il était dans ses langes, peinture qu'il porta au roi, et pour laquelle il reçut en don trois cents écus d'or, puis un tableau de la Charité (2), qui fut très admiré. et que le roi estima autant qu'il le méritait. Il assigna au peintre une grosse pension et lui promit qu'il ne manquerait de rien, faisant toute chose pour le retenir, car il aimait le mode de faire et la rapidité de travail de cet homme facile à contenter. En outre. Andrea, ayant su gagner les bonnes grâces des courtisans exécuta pour eux de nombreux travaux ; certes, s'il eût considéré d'où il était parti et le point où le sort l'avait amené, il n'y a pas de doute qu'il serait arrivé au rang le plus brillant. sans parler des richesses qu'il aurait amassées. Mais, un jour qu'il travaillait, pour la reine-mère, à un saint Jérôme pénitent (3), il reçut de Florence des lettres de sa femme qui (n'importe pour quelle raison) le firent songer au départ. Il demanda donc au roi son congé, lui disant qu'il voulait aller à Florence ; que ses affaires mises en ordre, il reviendrait auprès de Sa Majesté de toute façon ; que, pour être plus en paix il ramènerait sa femme avec lui ; enfin qu'il rapporterait des peintures et des sculptures de prix. Le roi lui donna de l'argent pour cela en toute confiance, et Andrea jura sur l'Évangile qu'il reviendrait avant peu de mois.

Arrivé sans accident à Florence (4), il ne songea, pendant plusieurs mois, qu'à se divertir avec sa belle femme et ses amis. Finalement, le temps fixé pour son retour fut passé, et il arriva que les plaisirs, l'oisiveté et des constructions (5) qu'il entreprit, mangèrent son argent, et celui du roi. Néanmoins, il voulait repartir, mais les larmes et les prières de sa femme eurent plus d'empire sur lui que ses intérêts et les serments faits au roi. Pour faire plaisir à sa femme, il ne s'en retourna donc pas, et cette manière d'agir irrita le roi à tel point, que, de longtemps, il ne put regarder d'un bon œil aucun peintre florentin, et il jura que, si jamais Andrea lui tombait entre les mains il lui causerait plus de déplaisir que de plaisir, sans le moindre égard pour son talent. Ainsi Andrea, resté à Florence et tombé du sommet de la félicité dans la misère, chercha à se tirer d'embarras et à passer le temps le mieux qu'il put.

(1) Mort en 1536 Peinture perdue.

(2) Au Musée du Louvre, signée : ANDREAS SARTUS FLORENTINUS ME PINXIT M. D. XVIII. Transportée sur toile

(3) Tableau inconnu.

(4) En 1519 ; Sguazzella resta en France.

(5) Le 15 octobre 1520, il achète un terrain, via del Mandorlo, pour y construire une maison.

Lorsqu'il s'en alla en France, la Compagnia della Scalzo, pensant qu'il ne devait plus jamais revenir, avait alloué le reste des peintures de la cour au Francia Bigio, qui y avait déjà peint deux histoires, quand Andrea revint à Florence. La Compagnie fit en sorte qu'il reprit ce travail qu'il continua en faisant quatre histoires, l'une à côté de l'autre. Dans la première, saint Jean, prisonnier, est amené devant Hérode. Dans la deuxième, on voit le Festin d'Hérode et la Danse d'Hérodiade, avec des figures bien appropriées à ce sujet. Le troisième représente la Décollation de saint Jean, dans laquelle le bourreau, à demi-nu, est une figure remarquablement dessinée, ainsi que toutes les autres. Dans la quatrième, Hérodiade présente la tête de saint Jean à sa mère ; on y voit quelques figures plongées dans l'étonnement, qui sont faites avec de belles considérations. Ces peintures ont été, pendant un temps, l'objet des études d'une foule de jeunes gens, qui sont aujourd'hui d'excellents maîtres. Hors la Porta a Pinti, au coin de la rue qui se dirige vers les Jésuites, il fit à fresque, dans un tabernacle, une Vierge assise tenant l'enfant Jésus (1), et accompagnée d'un petit saint Jean qui rit, non moins remarquable par sa vivacité et sa gentillesse que par la perfection avec laquelle il est peint. La tête de la Vierge est le portrait d'après nature de la femme d'Andrea. Ce tabernacle, à cause de l'incroyable beauté de la peinture, fut laissé sur pied, l'an 1530, pendant le siège de Florence. quand on détruisit le couvent des Jésuites et quantité d'autres édifices fort beaux.

Vers cette époque, Bartolommeo Panciatici l'ancien, qui faisait en France de grandes affaires commerciales désirant laisser de lui un souvenir à Lyon, écrivit à Baccio d'Agnolo de demander à Andrea et de lui envoyer un tableau de l'Assomption de la Vierge avec les Apôtres autour du sépulcre (2). Andrea conduisit cet ouvrage presque entièrement à fin ; mais le panneau s'étant fendu plusieurs fois, tantôt il y travailla, tantôt il le laissa de côté, si bien que le tableau n'était pas entièrement fini à sa mort. Plus tard, Bartolommeo Panciatici le jeune recueillit dans sa maison cette peinture qui est vraiment digne d'éloges, à cause des admirables figures des Apôtres et celle de la Vierge entourée par un chœur de petits anges, tandis que d'autres la soutiennent et la portent avec une grâce extrême. Dans le fond du tableau, Andrea s'est représenté parmi les Apôtres avec tant de vérité qu'il paraît vivant. Au bout du jardin des Servi, et sur deux coins, Andrea

(1) Existe encore, en mauvais état.

(2) Actuellement au palais Pitti, de même qu'un tableau analogue ; commandé en 1526 par Margerita Passerini.

fit deux peintures représentant la Vigne du Seigneur (1), c'est-à-dire, quand on la plante quand on la lie aux ceps, et ensuite quand ce père de famille appelle au travail ceux qui se tiennent oisifs, parmi lesquels un, à qui l'on demande s'il veut prendre du travail, s'est assis et se frotte les mains, en se demandant s'il doit y aller, de la même manière que l'on voit se tenir les fainéants qui ont peu d'envie de travailler. L'autre peinture (2) est beaucoup plus belle; le même père de famille les fait payer tandis qu'ils murmurent et se plaignent. Entre autres, un qui compte son argent paraît vivant, tant il est absorbé par ce qui l'intéresse; il en est de même du fermier qui les paye. Ces peintures sont faites en clair-obscur, et travaillées à la fresque avec une extrême habileté professionnelle. Il fit ensuite dans le noviciat du même couvent, au sommet d'un escalier, une Pieta, peinte à fresque, dans une niche, qui est très belle (3). Il peignit encore un petit tableau à l'huile représentant une Pieta et une Nativité (4), dans une chambre du couvent occupée par le général Angelo d'Arezzo. Il fit, pour Zanobi Bracci, qui désirait vivement avoir de ses œuvres, un tableau d'appartement représentant la Vierge agenouillée et qui, appuyée à un rocher, contemple le Christ couché sur des linges et regardant en souriant sa mère, à laquelle saint Jean debout semble dire, en le montrant, que c'est le vrai fils de Dieu (5). Derrière eux, saint Joseph, la tête appuyée sur ses mains posées sur un rocher, livre son âme à une douce béatitude, en voyant la génération humaine divinisée par la naissance de Jésus.

Le cardinal Jules de Médicis ayant été chargé par le pape Léon X de faire orner de stucs et de peintures la voûte de la grande salle du Poggio a Caiano, palais et villa de la famille Médicis, situé entre Pistoia et Florence, le soin de présider à ces travaux et de les payer fut confié au magnifique Ottaviano de' Medici, comme à un homme qui, ne dérogeant pas de ses ancêtres, s'entendait à cette tâche, et aimait tous les artistes, se plaisant à rassembler dans son palais les œuvres d'art des meilleurs maîtres. Il voulut donc, donnant la direction de tout le travail au Francia Bigio, qu'il n'en peignit que le tiers, qu'Andrea en fit le deuxième tiers, et Jacopo da Puntormo le dernier tiers. Mais il n'obtint pas que cette œuvre fût terminée, bien qu'il les

(1) Le mur tomba en 1704 et avec lui les peintures.

(2) L'autre peinture existe encore, mais en très mauvais état.

(3) Actuellement aux Offices.

(4) Peintures perdues.

(5) Au palais Pitti.



pressât et quel que fût l'argent qu'il leur donnât ou qu'il leur promît. Andrea seul termina avec beaucoup de soin, sur une paroi, une scène représentant César qui reçoit le tribut de tout le règne animal (1); il fit tous ses efforts pour surpasser le Francia et Jacopo, et y introduisit des difficultés qui n'étaient plus en usage, en y ménageant une magnifique perspective et un escalier très difficile à rendre, qui est orné de statues et aboutit au trône de César. Parmi les esclaves qui portent des animaux ou des oiseaux, on remarque un Indien vêtu d'une casaque jaune et l'épaule chargée d'une cage, avec des perroquets dedans ou au-dessus. Divers personnages conduisent des chèvres indiennes, des lions, des girafes, des panthères, des loups-cerviers et des singes; entre autres belles fantaisies qui complètent cette fresque divine, nous citerons encore le nain qui est assis sur l'escalier. Il tient une boîte dans laquelle est un caméléon, si bien fait que l'on ne peut imaginer rien de mieux proportionné que cette étrange bête, si difforme qu'elle soit. Il est vraiment déplorable que la décoration de cette salle n'ait pas été terminée, car elle est dans son genre la plus belle salle du monde (2).

De retour à Florence, Andrea fit, sur un tableau, un saint Jean-Baptiste nu et à mi-corps (3), pour Giovan Maria Benintendi, qui le donna plus tard au seigneur duc Cosme. Pendant que les choses se passaient de cette manière, Andrea songeait souvent à la France, en soupirant du fond du cœur, et s'il avait espéré trouver le pardon de la faute commise, il n'y a pas de doute qu'il y serait retourné. Pour tenter la fortune et voir si en cela son talent ne lui viendrait pas en aide, il peignit, sur un tableau, un saint Jean-Baptiste demi-nu (4), avec l'intention de l'envoyer au grand maître de France (5), afin que ce seigneur s'employât à le faire rentrer en grâce auprès du roi. Mais, je ne sais pour quel motif, il ne le lui envoya pas autrement; Ottaviano de' Medici, qui était grand admirateur de son talent, le lui acheta ainsi que deux Madones (6), qui sont aujourd'hui dans son palais.

Peu de temps après, Zanobi Bracci lui fit faire, pour M<sup>sr</sup> de Beaune (7), un tableau qu'Andrea exécuta avec tout le soin imagi-

(1) Existe encore, peinte en 1521.

(2) Terminée par Alessandro Allori, en 1580.

(3) Au Palais Pitti.

(4) Au Palais Pitti.

(5) Anne de Montmorency, mort en 1567.

(6) Tableaux inconnus.

(7) B. ron de Semblançay, surintendant des finances, pendu en 1527.



nable, dans l'espoir qu'il lui ramènerait la faveur de François I<sup>er</sup>. au service duquel il désirait retourner. Il fit encore un tableau pour Lorenzo Jacopo. d'une grandeur bien supérieure à ses dimensions habituelles, et qui renferme une Vierge assise, tenant son fils dans ses bras, avec deux autres figures qui l'accompagnent et sont assises sur des escaliers : ce tableau n'est pas inférieur comme dessin et comme coloris à ses autres œuvres. Il peignit pareillement un tableau de la Vierge pour Giovanni d'Agostino Dini, et le portrait d'après l'original de Cosimo Lapi, qui est si beau qu'il paraît vivant (1).

L'an 1523, la peste éclata à Florence et dans quelques endroits des environs ; grâce à l'entremise d'Antonio Braccacci, pour fuir la peste et pour trouver quelque travail, Andrea alla à Mugello, pour faire un tableau, chez les religieuses camaldules de San Piero a Luco. Il y emmena sa femme, sa belle-fille, sa belle-sœur et un de ses élèves. Étant tranquille dans ce lieu, il commença le tableau, et comme les vénérables religieuses l'accablaient chaque jour davantage de prévenances et de soins, lui, sa femme et sa suite, il apporta à cette œuvre toute l'application imaginable. Ce tableau (2) représente le Christ mort, pleuré par la Vierge, saint Jean l'évangéliste et la Madeleine ; ces figures sont si vivantes qu'elles paraissent avoir le souffle et l'esprit. On reconnaît dans saint Jean la douce affection qui animait cet Apôtre, de même que l'amour dans la Madeleine explorée et une extrême douleur dans le visage et l'attitude de la Vierge, qui émeut profondément saint Pierre et saint Paul contemplant le corps du Sauveur du monde étendu sur les genoux de sa mère. On peut dire avec vérité que ce tableau a valu plus de célébrité au monastère de San Piero que toutes les constructions qu'on y a élevées, si magnifiques et si extraordinaires qu'elles soient.

Ce tableau terminé, comme le danger de la peste n'était pas encore passé, Andrea resta quelques semaines de plus dans ce couvent, où il était bien vu et bien traité. Pour ne pas demeurer dans l'inaction, il employa ce temps à peindre non seulement la Visitation qui est dans l'église, en guise de couronnement d'une vieille peinture, au-dessus de la crèche. mais encore, sur une petite toile, une très belle tête du Christ (3), à peu de chose semblable à celle qui est sur l'autel de la Nunziata, mais non terminée. Ayant ainsi passé sans danger le

(1) Ces tableaux sont perdus.

(2) Termine en 1524 ; au palais Pitti. La prédelle est toujours dans l'église de Luco.

(3) Tableau perdu.

temps de la peste et ayant laissé aux religieuses une œuvre qui peut lutter avec les meilleures qui aient été faites de nos jours, il revint à Florence et peignit sur un tableau, pour son intime ami Bicchieraio da Gambassi, la Vierge avec l'Enfant Jésus dans les airs, et, au dessus, quatre saints (1) ; sur la prédelle, il plaça le portrait de Bicchieraio et de sa femme. Zanobi Bracci lui demanda aussi, pour une chapelle de sa villa de Rovezzano, un très beau tableau de la Vierge allaitant son Enfant, avec un saint Joseph (2) ; ces figures ont tant de relief qu'elles paraissent se détacher du tableau, qui est aujourd'hui chez Messer Antonio Bracci, fils de Zanobi. A la même époque, Andrea fit encore, dans la cour dello Scalzo, deux autres histoires représentant l'Apparition de l'Ange à Zacharie dans le temple, et la Visitation de la Vierge, belle à merveille.

Lorsque Frédéric II, duc de Mantoue, traversa Florence pour aller se présenter à Clément VII, il vit, au-dessus d'une porte du palais Médicis, le célèbre portrait de Léon X. peint par Raphaël, où ce pape est représenté entre le cardinal Jules de Médicis et le cardinal de' Rossi. En homme qui appréciait de si belles peintures, il désira vivement l'avoir en sa possession ; aussi, quand il fut arrivé à Rome, le demanda-t-il en don au pape, qui le lui accorda gracieusement. On écrivit donc à Ottaviano de' Medici, qui avait sous sa tutelle Hippolyte et Alexandre, de le faire mettre en caisse et de l'expédier à Mantoue. Cette chose déplut infiniment au magnifique Ottaviano, qui ne voulait pas priver Florence d'une pareille peinture, et s'étonna que le pape y eût renoncé si facilement. Néanmoins, il répondit qu'il ne manquerait pas de servir le duc, mais que le cadre étant mauvais, il en faisait faire un neuf, et qu'aussitôt qu'il serait doré il enverrait le portrait à Mantoue, ce qu'il faisait pour m'éragér, comme on dit vulgairement, la chèvre et le chou. Il fit appeler secrètement Andrea, lui raconta ce qui se passait et lui dit qu'il n'y aurait d'autre remède que de faire une copie aussi exacte que possible et de l'envoyer au duc, à la place de l'original, que l'on tiendrait soigneusement caché. Andrea promit de faire ce qui serait en son pouvoir, et se procura d'un panneau complètement semblable en grandeur et dans toutes ses parties, qu'il peignit en secret chez Ottaviano. Il reproduisit tout (3), et jusqu'aux

(1) Au palais Pitti. Les 4 Saints sont : saint Jean-Baptiste, sainte Marie-Madeleine, saint Sébastien et saint Roch.

(2) Tableau perdu.

(3) En 1524. La copie faite par Andrea est actuellement au Musée de Naples ; l'original au palais Pitti.

moindres taches de saleté, avec une si merveilleuse fidélité que, quand il eut achevé son travail, Ottaviano, qui cependant était un excellent connaisseur, fut incapable de distinguer l'un de l'autre ni la copie de l'original. Après avoir caché le tableau de Raphaël, on envoya le tableau d'Andrea, avec un cadre semblable, au duc de Mantoue qui en fut ravi, Jules Romain, peintre et élève de Raphaël, ne s'étant aperçu de rien et ayant donné au tableau les plus grands éloges. Jules Romain serait toujours resté dans la même opinion s'il n'eût été désabusé par Giorgio Vasari qui, protégé dans son enfance par Ottaviano, avait été admis à voir travailler Andrea. Après avoir montré une foule de curiosités à Giorgio, qui l'avait rencontré à Mantoue, Jules lui recommanda le portrait de Léon X comme la meilleure peinture de la ville. « C'est une très belle chose, lui répondit Vasari, mais elle n'est pas pour cela de la main de Raphaël. — Comment ! s'écria Jules, ne sais-je pas ce qu'il en est, moi qui reconnais mes propres coups de brosse ? — Vous croyez les reconnaître, reprit Giorgio, mais vous vous trompez, car ce tableau est de la main d'Andrea del Sarto, et, pour vous le prouver, voici la marque qu'il y mit à Florence, pour ne pas les confondre quand ils y étaient tous deux. » Là-dessus, le tableau fut retourné et Jules Romain, s'étant assuré du fait, dit : « J'estime ce morceau autant et même infiniment plus que s'il était de la main de Raphaël, car il est vraiment extraordinaire qu'un artiste éminent puisse imiter à ce point la manière d'un autre. » Ainsi, grâce au jugement de Messer Ottaviano, le duc fut satisfait et Florence ne fut pas privée d'une œuvre remarquable qui est actuellement dans la garde-robe du duc Cosme. Pendant qu'Andrea peignait ce portrait, il fit encore, pour Ottaviano, un tableau renfermant la seule tête du cardinal Jules de Médicis, qui fut ensuite le pape Clément, copiée du tableau de Raphaël et fort belle; cette tête fut donnée plus tard par Messer Ottaviano au vieil évêque de Marzi (1)

On lui commanda pour Pise un tableau divisé en cinq compartiments, pour la Madone de Sainte Agnès, le long des murs de la ville, entre la vieille citadelle et la cathédrale. La Madone miraculeuse se trouve placée entre deux de ces compartiments, qui représentent saint Jean-Baptiste et saint Pierre. Dans les trois autres, Andrea peignit sainte Catherine martyre, sainte Agnès et sainte Marguerite. Ces figures de femmes sont regardées comme les plus gracieuses et les plus belles qui soient jamais sorties de sa main (2).

(1) Tableau non retrouvé.

(2) Ces cinq figures sont actuellement dans le chœur du dôme de Pise.

Messer Jacopo, frère des Servi, avait relevé une femme d'un vœu, sous la condition qu'elle ferait faire une Madone au-dessus et à l'extérieur de la porte latérale de la Nunziata, qui conduit au cloître. Jacopo alla trouver Andrea et lui dit que la somme affectée à cette destination n'était pas forte, mais que, néanmoins, il lui paraissait juste que cet ouvrage fût exécuté par lui, Andrea, qui s'était acquis tant de réputation par ses travaux dans ce même lieu. Andrea, bonne et douce personne, se laissant entraîner par les insinuations du religieux et par l'amour de la gloire, répondit qu'il s'en chargerait volontiers ; bientôt après il se mit à l'œuvre et représenta la Vierge assise, avec l'Enfant Jésus à son cou et un saint Joseph appuyé sur un sac et les yeux fixés sur un livre ouvert. Cette fresque (1), par la pureté du dessin, la grâce du coloris et la vigueur du relief, montre qu'Andrea avait de beaucoup surpassé tous les peintres qui avaient travaillé avant cette époque.

Pour achever la décoration de la cour dello Scalzo, il ne manquait plus qu'un compartiment à remplir ; Andrea, qui avait agrandi sa manière en voyant les statues que Michel-Ange avait, en partie commencées et en partie finies, pour la sacristie de San Lorenzo, mit la main à cette dernière peinture et représenta la Naissance de saint Jean-Baptiste. Cette fresque, infiniment supérieure en beauté et en relief à celles qu'il avait déjà faites dans le même endroit, est la plus haute expression de sa nouvelle manière. Dans cette œuvre, entre d'autres belles figures, il y en a une qui représente une femme portant le nouveau-né à sainte Élisabeth, couchée sur un lit ; de Zacharie, qui écrit le nom de son fils sur un papier posé sur son genou, on peut dire qu'il ne lui manque que le souffle. Aussi belle est une vieille, assise sur un escabeau, laquelle rit avec malice en songeant à la maternité tardive d'Élisabeth ; son attitude, son air sont aussi vrais que la nature même. Après avoir terminé cette œuvre, qui est certainement digne de tout éloge, Andrea peignit, pour le général du couvent de Vallombrosa, un tableau renfermant quatre belles figures de saints : saint Jean-Baptiste, San Giovanni Gualberto, fondateur de cet ordre, saint Michel et saint Bernard, cardinal et religieux de l'ordre, avec quelques petits anges qu'on ne saurait imaginer plus vivants ni plus beaux. Ce tableau (2) est à Vallombrosa, dans une chapelle située sur le sommet d'un rocher où certains moines, séparés de leurs frères, vivent presque en ermites,

(1) Appelée la *Madonna del Sacco*, datée 1525. Cette même année, il est cité dans le vieux Livre des Peintres, de la manière suivante : *Andrea d'Agnolo del Sarto, dipintore, 1525.*

(2) Actuellement à l'Académie des Beaux-Arts, daté 1528.



dans des chambres appelées les cellules. Il fit ensuite un tableau que Giuliano Scala envoya à Serrezzana, et sur lequel est représentée la Vierge assise tenant son Fils entre différents saints, dont deux en demi-figures jusqu'aux genoux (1); on estime que ce tableau n'est pas inférieur aux autres œuvres d'Andrea. Une Annonciation (2), renfermée dans un cadre demi-circulaire, formait le couronnement de ce tableau; elle fut abandonnée, en paiement d'une dette d'argent, à Giuliano Scala qui la plaça dans sa chapelle de l'église des Servi.

Andrea s'était engagé, de longues années auparavant, à peindre une Cène (3) dans le réfectoire de San Salvi, à l'époque où il décora un arc avec quatre figures. Cette promesse était restée oubliée, quand un abbé, homme d'esprit et de jugement, s'en souvint et voulut qu'Andrea la réalisât. L'artiste n'opposa aucune résistance, et, tout en y travaillant de temps en temps, entièrement à son aise, il acheva en peu de mois cette fresque, qui est regardée à bon droit comme le morceau le plus facilement dessiné et le plus vigoureusement peint qu'il ait jamais fait et même qui se puisse faire. Il donna de la grandeur, de la majesté et une grâce infinie à toutes les figures, en sorte que les paroles me manquent pour parler convenablement de cette œuvre, qui frappe de stupeur tous ceux qui la voient. Aussi n'est-il pas étonnant que sa beauté l'ait préservée, l'an 1529, pendant le siège de Florence, quand les soldats et les pionniers détruisirent les faubourgs de la ville, tous les monastères, les hôpitaux et les édifices environnants. Ils avaient déjà abattu l'église et le campanile de San Salvi, et commençait à détruire le couvent, quand ils arrivèrent devant la Cène du réfectoire. A la vue de cette merveilleuse peinture, leur chef, qui peut-être en avait entendu parler, les arrêta et leur ordonna d'épargner le reste du couvent, se réservant d'en venir à cette extrémité lorsqu'on ne pourrait plus faire autrement.

Andrea peignit ensuite, pour la confrérie de San Jacopo, dite *Il Nicchio*, sur une bannière destinée à être portée dans les processions, un saint Jacques qui caresse un enfant habillé en flagellant, en le prenant par le menton, et un autre qui tient un livre à la main (4). Il fit ensuite le portrait d'un frère convers de Vallombrosa, qui, pour les besoins de la communauté, résidait toujours dans leur maison de campagne; cet

(1) Musée de Berlin, daté 1528.

(2) Au palais Pitti.

(3) Commandée le 15 juin 1519 par don Ilario Panichi, abbé de San Salvi, pour 38 florins d'or. Cette fresque existe encore.

(4) Aux Offices.



homme, qui était l'ami d'Andrea, voulut être représenté sous une treille que battaient la pluie et le vent, comme cela lui arrivait souvent. Quand Andrea eut achevé cet ouvrage, comme il lui restait des couleurs et de la chaux, il prit une tuile, appela sa femme Lucrezia et lui dit : « Viens ici, je vais faire ton portrait, afin que l'on voie à quel point tu es bien conservée à ton âge, et que l'on reconnaisse en même temps comme tu es loin de ressembler à tes premiers portraits. » Mais Lucrezia, qui avait peut-être d'autres idées, ayant refusé de poser, Andrea, comme par pressentiment de sa fin prochaine, se peignit lui-même sur sa tuile, à l'aide d'un miroir, et avec une telle perfection qu'il paraît vivant. Ce portrait (1) est maintenant chez Madonna Lucrezia, sa veuve (2), qui vit encore. Il fit pareillement le portrait d'un chanoine de Pise, son ami et ce portrait, aussi beau que naturel, est encore à Pise (3).

Il commença, pour la Seigneurie (4), des cartons d'après lesquels on aurait peint, sur les dossiers d'appui de la tribune publique, de belles fantaisies au-dessus des divers quartiers de la ville, avec les bannières des différents Arts portées par des enfants, et, en outre, les images de toutes les vertus entremêlées à celles des fleuves et des montagnes les plus célèbres du domaine de Florence. Mais cette œuvre resta inachevée, à cause de la mort d'Andrea ; il en fut de même pour le tableau presque terminé qu'il fit pour les moines de Vallombrosa, et qui était destiné à leur abbaye de Poppi, dans le Casentin. On y voit une Assomption de la Vierge environnée d'une foule de petits anges et accompagnée de saint Gualbert, saint Bernard cardinal, sainte Catherine et San Fedele ; ce tableau (5) est actuellement tel qu'il est, inachevé, dans l'abbaye de Poppi. Pareille chose arriva encore à un petit tableau (6) qui devait aller, une fois terminé, à Pise. Il laissa complètement terminé un fort beau tableau, qui est aujourd'hui dans la maison de Filippo Salviati et plusieurs autres.

Presque dans le même temps, Giovambattista della Palla avait acheté tout ce qu'il avait pu trouver, à Florence, de peintures et de sculptures précieuses, faisant copier celles qu'il ne pouvait avoir, et dépouillant ainsi la ville sans scrupules, afin de composer pour le roi

(1) Aux Offices, salle des portraits.

(2) Morte en 1570.

(3) Portrait perdu.

(4) Décret du 30 octobre 1525.

(5) Au palais Pitti.

(6) Une Madone, actuellement dans le Dôme de Pise, autel de la Madonna delle Grazie.

de France la plus riche collection que l'on pût voir. Comme il désirait qu'Andrea rentrât en grâce auprès du roi et se remit à son service, il lui fit peindre deux tableaux. Dans le premier, Andrea représenta le Sacrifice d'Abraham (1) avec tant de soin, que l'on jugea qu'il n'avait rien produit de mieux jusqu'alors. Le visage d'Abraham exprime divinement cette fermeté et cette foi ardente qui le poussaient à immoler sans hésiter son propre fils ; en même temps, il est tourné vers un ange admirable qui arrête le coup meurtrier. Je ne dirai rien de l'attitude et des vêtements du vieillard ; ils sont au-dessus de tout éloge. Quant à Isaac, ce tendre et bel enfant, tout nu, paraît trembler de frayeur, par crainte du supplice, et à demi mort, sans avoir été frappé. Son cou a été hâlé par le soleil, durant le voyage de trois jours, tandis que le reste de son corps, protégé par ses habits qui gisent à terre, est d'une extrême blancheur. Pareillement le bélier, au milieu des épines, paraît vivant ; il y a encore un âne qui pâit sous la garde des serviteurs d'Abraham, et un paysage si admirablement exécuté, que celui même où le fait se passe ne pouvait être ni plus beau ni autrement. Après la mort d'Andrea et l'emprisonnement de Battista della Palla (2), Filippo Strozzi acheta ce tableau et le donna au seigneur Alfonso Davalos, marquis del Vasto, qui l'envoya dans l'île d'Ischia, près de Naples, où on le mit en compagnie d'autres peintures remarquables. L'autre tableau représentait une très belle Charité avec trois enfants (3) ; il fut vendu par la veuve d'Andrea à Domenico Conti.

Sur ces entrefaites, le magnifique Ottaviano de' Medici, voyant combien Andrea, à cette date, avait amélioré sa manière, voulut avoir un tableau de sa main. Andrea, désireux de bien le servir, parce qu'il était l'obligé de ce seigneur qui avait toujours favorisé les beaux génies et en particulier les peintres, lui fit une Madone assise à terre, avec l'Enfant Jésus à cheval sur ses genoux et tournant la tête vers un petit saint Jean porté par sainte Élisabeth (4). Lorsque Andrea eut achevé cette Sainte Famille, qui est dessinée avec un soin incroyable, il la porta à Ottaviano ; mais, comme le siège avait été mis devant Florence, ce seigneur avait bien d'autres pensées en tête ; il le remercia beaucoup, s'excusa de ne pas prendre son tableau et lui dit de le donner à qui il voudrait. Andrea ne répondit autre chose que le tableau, ayant été fait

(1) Ce tableau est au Musée de Lyon, et la copie dont il est parlé plus bas au Musée de Dresde, ou inversement.

(2) Dans la citadelle de Pise, où il mourut.

(3) Collection Ashburnham, à Tunbridge-Wells, en Angleterre.

(4) Au palais Pitti.

pour lui, serait toujours à lui. « — Vends-le, répliqua Ottaviano, vends-le, et sers-toi de l'argent que tu en auras, car, vois-tu, je sais ce que je dis. » Andrea s'en alla donc avec son tableau, mais, quelques sommes qu'on lui en offrit ailleurs, il ne voulut jamais le vendre. Après le siège et la rentrée des Médicis à Florence, il le présenta de nouveau à Ottaviano qui, cette fois, le prit volontiers et le lui paya. en guise de remerciements, le double du prix convenu. Cette Sainte Famille orne aujourd'hui la chambre de Madonna Francesca, femme du magnifique Ottaviano et sœur du très révérend Salviati, laquelle n'estime pas moins les belles peintures que son mari. Andrea fit un autre tableau, presque semblable à celui de la Charité, dont nous avons parlé ci-dessus, pour Giovanni Borgherini ; il renferme une Vierge, un petit saint Jean qui tend à Jésus une boule figurant le monde, et la tête d'un saint Joseph, très belle (1).

Paolo de Terrarossa, ami de tous les peintres, ayant vu l'ébauche du Sacrifice d'Abraham, dont nous avons parlé plus haut, en demanda une copie à Andrea, qui la lui fit volontiers, et de telle sorte que, malgré sa petite dimension, elle ne le cède en rien à l'original, qui est plus grand. Elle plut infiniment à Paolo, qui lui en demanda le prix, estimant qu'elle devait coûter ce qu'elle valait réellement ; mais, Andrea lui ayant dit un chiffre véritablement dérisoire, Paolo, presque honteux et levant les épaules, lui donna ce qu'il voulait. Il envoya ensuite le tableau à Naples, et c'est le plus beau qu'il y ait en cet endroit.

Pendant le siège de Florence, quelques capitaines avaient déserté la ville et emporté la solde de leurs compagnies. Andrea fut requis (2) de peindre, sur la façade du palais du Podestat donnant sur la place, ces traîtres, et quelques autres citoyens, qui, ayant fui, avaient été déclarés rebelles. Il dit qu'il le ferait, mais afin de ne pas recevoir le surnom *des Pendus*, comme Andrea dal Castagno, il sema le bruit qu'il avait chargé de ce travail un de ses élèves nommé Bernardo del Buda. Puis, ayant fait construire en planches un grand atelier, où il entra et sortait de nuit, il représenta ces figures avec une rare perfection. Les soldats déserteurs peints sur la façade de la Mercatanzia Vecchia ont été, il y a déjà longtemps, passés à la chaux, pour qu'on ne puisse plus les voir, et les citoyens rebelles peints tout entiers de sa main, sur la façade du Palais du Podestat, ont également disparu.

(1) Tableau perdu.

(2) En 1530.

Dans les derniers temps de sa vie, Andrea étant très intimement lié avec les directeurs de la Compagnia di San Bastiano (1), qui est derrière les Servi, il leur fit un saint Sébastien à mi-corps (2), d'une telle beauté qu'il parut bien que c'étaient les derniers coups de pinceau qu'il avait à donner.

Le siège de Florence terminé, Andrea attendait toujours que les choses s'arrangeassent, bien qu'il eût peu d'espoir d'être jamais rappelé par le roi de France, Giovambattista della Palla ayant été mis en prison, quand Florence, après la capitulation, se remplit de vivres et de soldats. Parmi ceux-ci se trouvaient des lansquenets malades de la peste, qui épouvantèrent la ville et la laissèrent ensuite infectée. Soit qu'Andrea en eût été atteint, soit qu'il eût mangé avec excès, après avoir beaucoup souffert de la disette pendant le siège, toujours est-il qu'un jour il tomba gravement malade. Il se mit au lit sans savoir quel remède apporter à son mal et sans être bien soigné, sa femme se tenant le plus loin de lui qu'elle put, par crainte de la peste. On dit qu'il mourut (3) ainsi, sans que presque personne s'en aperçût. Les membres de la Compagnia dello Scalzo déposèrent, sans aucun apparat, son corps dans leur sépulture ordinaire de l'église des Servi, qui est située non loin de la maison qu'il habitait. Sa mort fut une perte immense pour les arts et pour sa patrie, car il n'avait que quarante-deux ans, et jusqu'à son dernier jour, il ne cessa de marcher de progrès en progrès, de sorte que plus il aurait vécu, plus il aurait élargi les limites de l'art.

Il n'y a pas de doute que, s'il se fût fixé à Rome, lorsqu'il y alla pour voir les restes de l'antiquité et les ouvrages de Raphaël et de Michel-Ange, il aurait donné à ses compositions plus de richesse et de grandeur, et serait arrivé un jour à plus de finesse et de force dans ses figures, ce qui n'est arrivé effectivement qu'à ceux qui sont restés quelque temps à Rome, à étudier les œuvres précitées et à les considérer attentivement. Il avait, de nature, une manière si douce et si gracieuse dans le dessin, un coloris si chaud et si facile, aussi bien dans la fresque que dans la peinture à l'huile, que, s'il avait séjourné dans cette ville, il aurait surpassé tous les artistes de son temps. Quelques-uns croient que l'abondance des sculptures et des peintures anciennes et modernes qu'il rencontra à Rome et que la vue de tous ces élèves de

(1) Le 2 février 1529, il est inscrit membre de la Compagnie.

(2) Tableau perdu.

(3) Le 22 janvier 1531. [Livre de la Compagnie de saint Sébastien, aux Archives de Florence.]



Raphaël qui dessinaient avec un aplomb et une hardiesse qui lui ôtaient, à lui, si timide, tout espoir de les surpasser, furent cause qu'il s'effraya et trouva meilleur de retourner à Florence. C'est là qu'en méditant, peu à peu, sur ce qu'il avait vu, il perfectionna son talent au point que ses ouvrages sont très estimés et très admirés, et qu'en outre il eut plus d'imitateurs après sa mort que pendant sa vie. Les personnes qui ont de ses tableaux les conservent précieusement et celles qui en possédaient, et qui ont voulu les vendre, en ont tiré trois fois plus qu'elles ne les avaient achetés ; attendu qu'il eut toujours un prix médiocre de ses œuvres, tant à cause de sa timidité naturelle que parce que certains sculpteurs sur bois, qui exécutaient les plus beaux ameublements des maisons des citoyens, ne lui faisaient jamais faire aucune commande, pour servir leurs amis, sauf lorsqu'ils le savaient tout à fait dans le besoin, et alors il se contentait du moindre salaire. Mais cela n'empêche pas que ses productions ne soient très précieuses et à bon droit estimées, car il fut un des plus grands et meilleurs maîtres que nous ayons eus jusqu'à présent.

Quand il dessinait des objets d'après nature, pour les mettre en œuvre il faisait des esquisses à peine ébauchées, car il lui suffisait de voir le mouvement général ; ensuite, quand il voulait les reproduire, il les conduisait à perfection. Ainsi les dessins lui servaient plutôt pour garder le souvenir de ce qu'il avait vu, que pour copier ensuite ses peintures d'après eux. Il eut quantité de disciples, mais tous ne firent pas le même apprentissage sous lui, quelques-uns restèrent peu et d'autres longtemps, non à cause de lui mais par la faute de sa femme qui, sans égard pour aucun, leur commandait impérieusement et ne les laissait pas en repos. Après sa mort, les dessins d'Andrea et tout ce qui touchait son art parvinrent par héritage entre les mains de Domenico Conti, qui fit peu de profit dans la peinture, et à qui une nuit, tous les dessins, les cartons et ce qui lui provenait d'Andrea, furent volés, sans qu'on ait jamais su par qui, mais on soupçonna que ce fut un artiste. Ne voulant pas se montrer ingrat, après de tels bienfaits reçus de son maître et désireux de lui donner, après sa mort les honneurs qu'il mérita, il fit en sorte que courtoisement Raffaello da Montelupo lui fit une table en marbre très ornée, qui fut encastrée dans un pilastre de l'église des Servi, avec une épitaphe composée par le savant Messer Pier Vettori.

Quelque temps après, des fabriciens de cette église, plus par ignorance que par haine de sa mémoire, mécontents que cette pierre eût été posée sans leur permission, firent en sorte qu'elle fut enlevée,



et qu'on ne l'a pas encore replacée autre part. Peut-être la fortune voulut-elle nous montrer que non seulement le destin peut agir sur les hommes pendant leur vie, mais encore sur leur mémoire, après leur mort. Bien au contraire, les œuvres et le nom d'Andrea sont assurés d'une longue durée et mes écrits contribueront, je l'espère, à perpétuer leur mémoire. Concluons donc que, si Andrea manqua de caractère dans le cours de sa vie, se contentant de peu, il n'en est pas moins vrai que dans l'art il eut un génie élevé et expéditif, qu'il fut habile dans tout genre de travail ; ses œuvres, outre l'ornement qu'elles apportent aux lieux où elles sont placées, ont été d'une grande utilité aux artistes, pour la manière, le dessin et le coloris, le tout avec moins d'erreurs que n'en a commis tout autre peintre florentin. En effet, comme on l'a dit plus haut, il entendit parfaitement les ombres et les lumières, la fuite des objets dans les parties obscures ; il peignit ses œuvres avec une douceur qui ne manque pas d'énergie ; il montra, en outre, la manière de peindre la fresque avec une parfaite union de couleurs et sans grandes retouches à sec, ce qui fait paraître toute œuvre sortie de ses mains comme peinte en un seul jour. Aussi peut-il être donné comme exemple de toute façon aux artistes toscans et tenir entre les génies les plus renommés la palme la plus louangeuse et la plus honorée.

---

## Le ROSSO

*Peintre florentin, né en 1494, mort en 1541*

Si le Rosso (1), peintre florentin, ne vit pas ses œuvres appréciées à Rome et à Florence par ceux qui pouvaient les payer leur prix, il obtint, en France, toute la gloire qu'un artiste quelconque puisse ambitionner. Il ne pouvait espérer plus grande faveur, ni plus grande considération, parce qu'il fut bien vu et jugé, par ce grand roi de France, supérieur à n'importe quel autre de son métier. Outre son talent comme peintre, il avait une belle tournure, une manière de parler agréable et sérieuse, il était bon musicien et avait de profondes connaissances en philosophie ; ce qui importe plus que ses autres grandes qualités, il fut toujours très inspiré dans la composition de ses figures, avec un dessin fier et ferme, une manière légère, pleine

(1) Giovambattista, fils de Jacopo di Guasparre. Né, d'après le Livre des baptêmes de Florence, le 8 mars 1494, immatriculé à l'Art le 26 février 1516.

d'originalité et de hardiesse. En architecture, il fut excellent et original et, quoique pauvre, il fut toujours riche d'esprit et de grandeur d'âme. Ceux qui, dans les difficultés de la peinture, arriveront au rang qu'il tint, seront toujours célèbres, comme le sont ses œuvres qui n'ont pas d'égaux pour une certaine bravoure et sont exemptes de cette consommation qu'une infinité de peintres ne peuvent éviter, quand ils veulent faire paraître grandes des œuvres absolument nulles.

Dans sa jeunesse, il dessina d'après le carton de Michel-Ange, mais il ne voulut suivre les leçons que de très peu de maîtres, ayant de certaines opinions sur l'art contraires à leurs manières, comme on peut le voir dans un tabernacle peint à fresque, hors la Porta a San Pier Gattolini de Florence, à Marignolle, qu'il exécuta pour Piero Bartoli, et où il représenta un Christ mort (1). Au-dessus de la porte de San Sebastiano de Servi, étant encore dépourvu de barbe, il peignit les armes de la famille Pucci, accompagnées de deux figures (2), à l'époque où Lorenzo Pucci fut créé cardinal par le pape Léon X (3) ; il réussit complètement dans cet ouvrage, ce qui étonna d'autant plus les artistes du temps qu'ils s'attendaient à le voir échouer, et ce qui l'encouragea à continuer.

Ayant fait pour Maestro Giacomo, frère des Servi, qui s'occupait de poésie, un tableau renfermant la Vierge et saint Jean l'évangéliste, à mi-corps, il se laissa déterminer par ce religieux à peindre dans la cour du couvent, à côté de la Visitation peinte par Giacomo da Pontorno, une Assomption, dans laquelle on voit un ciel rempli de petits anges nus, qui dansent en couronne autour de la Vierge ; si le coloris de cette œuvre avait eu la maturité qu'il sut y mettre plus tard, elle aurait égalé, voire surpassé les fresques voisines (4).

Le directeur de l'Hôpital de Santa Maria Nuova lui avait commandé (5) un tableau (6) ; le voyant ébauché, cet homme qui n'entendait rien à l'art, prit tous les saints qui y étaient représentés pour autant de démons, car le Rosso avait l'habitude, dans ses ébauches à l'huile, de donner à ses figures un air cruel et désespéré, qu'il adoucissait ensuite peu à peu. Le directeur donc prit la fuite, et refusa le tableau, disant qu'on l'avait trompé. Le Rosso peignit aussi, au-

(1) N'existe plus.

(2) Peinture détruite, qui fut payée cinq écus.

(3) Le 23 septembre 1513.

(4) Existent encore.

(5) Le 30 janvier 1518.

(6) Destiné à être placé à Ognissanti ; c'est une Vierge, actuellement aux Offices.

dessus d'une autre porte qui donne dans le cloître du couvent des Servi, les armes du pape Léon, soutenues par deux enfants : cette peinture est aujourd'hui fortement endommagée. Chez plusieurs citoyens, on voit de lui des tableaux et de nombreux portraits. Lorsque le pape Léon X vint à Florence (1), le Rosso éleva un bel arc de triomphe, au Canto de' Bischeri. Puis il peignit pour le seigneur de Piombino un Christ mort (2), et il décora une petite chapelle ; pareillement à Volterra, il peignit une magnifique Descente de Croix (3). Son mérite et sa réputation s'étant accrus, on lui confia dans l'église de Santo Spirito, à Florence, le tableau des Dei (4). Raphaël s'en était d'abord chargé, mais d'autres travaux le forcèrent à l'abandonner ; le Rosso exécuta cet ouvrage remarquable par la grâce et la beauté du dessin, et par la vivacité du coloris. Jamais aucune peinture n'a produit de loin un plus grand effet que celle-ci ; elle ne fut pas alors appréciée comme elle le méritait : mais, avec le temps, on en reconnut toute la beauté, car il est impossible de faire mieux dans l'union des couleurs. Les dégradations de lumière sont si habilement ménagées que les figures se font mutuellement ressortir ; en un mot, cette œuvre peut lutter avec celles des plus grands maîtres. A San Lorenzo, il peignit, pour Carlo Ginori, le tableau du Mariage de la Vierge (5), qui fut regardé comme une admirable chose. Pour Giovanni Bandini, il fit un tableau qui fut, je crois, envoyé en France, et dans lequel il avait représenté Moïse tuant l'Égyptien (6), on y voit des nus magnifiques. Un Jacob à la fontaine, que lui commanda Giavanni Cavalcanti, passa en Angleterre (7).

Le Rosso se rendit ensuite à Rome, où il était attendu avec impatience, et où l'on désirait voir de ses œuvres, car il s'y était fait connaître par quelques dessins admirables, étant donné qu'il dessinait avec un fini et une pureté remarquables. Il fit, dans l'église della Pace (8), au-dessus des peintures de Raphaël, le plus pitoyable de ses ouvrages. Je ne puis m'expliquer cela que par une sorte de fatalité,

(1) Le 14 novembre 1512.

(2) C'est peut-être celui du musée du Louvre.

(3) Dans le Dôme, chapelle de Saint-Charles.

(4) Une Madone, actuellement au Palais Pitti ; remplacée dans l'église par une copie faite par Francesco Petrucci.

(5) Deuxième chapelle à droite.

(6) Aux Offices.

(7) Tableau perdu.

(8) La chapelle d'Angelo Cesi, à côté de celle d'Agostino Chigi, fut commandée au Rosso le 26 avril 1524.

qui a atteint encore plusieurs autres maîtres. L'artiste qui change de pays, change en même temps tellement de nature, de facultés et d'habitudes, qu'on le prendrait souvent pour un autre, tant il se trouve étourdi et désorienté. C'est ce qui put arriver au Rosso, à cause de l'air de Rome, et pour avoir vu les œuvres étonnantes d'architecture et de sculpture qui y sont, ainsi que les peintures et les statues de Michel-Ange, qui forcèrent Fra Bartolommeo et Andrea del Sarto à fuir de Rome, sans y avoir rien produit. Du reste, quelle qu'en soit la cause, le Rosso ne fit jamais rien de si mauvais ; et, cela est d'autant plus frappant que son tableau se trouve en parallèle avec les œuvres de Raphaël d'Urbin.

A la même époque, il peignit, pour l'évêque Tornabuoni, son ami, un très beau Christ mort soutenu par deux anges, lequel tableau appartient aujourd'hui aux héritiers de Monsignor della Casa (1). Il donna aussi à Baviera (2) les dessins de toutes les divinités païennes qui furent gravées par Jacopo Caraglio, et parmi lesquelles on remarque Saturne se changeant en cheval, et Pluton enlevant Proserpine. Il exécuta ensuite une ébauche de la Décollation de saint Jean-Baptiste, qui est aujourd'hui dans une petite église de la place Salviati, à Rome.

Sur ces entrefaites, arriva le sac de Rome. Le pauvre Rosso fut fait prisonnier par les Allemands, qui le traitèrent avec barbarie ; ils le dépouillèrent depuis les pieds jusqu'à la tête, le forcèrent de porter des fardeaux et de déménager presque toute la boutique d'un charcutier. Il parvint enfin à s'enfuir à Pérouse, où il fut généreusement hébergé par un peintre nommé Domenico de Paris (3), qui lui fournit de quoi se vêtir ; en retour, le Rosso lui donna le carton d'un tableau des Mages, que l'on voit chez lui aujourd'hui, et que l'on regarde comme une très belle chose. Mais il ne resta pas longtemps à Pérouse ; ayant appris qu'au Borgo était arrivé l'évêque Tornabuoni (4), également échappé au sac de Rome, il le rejoignit, car il était son grand ami. Il y avait à ce moment-là au Borgo Raffaello dal Colle, peintre et élève de Jules Romain, que la confrérie des Battuti avait chargé d'exécuter, à peu de frais, un tableau dans l'église de Santa Croce (5). Cet artiste eut la générosité d'abandonner son travail au Rosso, afin

(1) Tableau perdu.

(2) Voir la vie de Raphaël.

(3) Domenico di Paris Alfani.

(4) Nommé à cet évêché en 1524 ; mort en 1539.

(5) Lire Santa Chiara ; le tableau est perdu ; il en reste une copie au Dôme.

qu'il restât quelque chose de lui dans la ville ; la confrérie s'en fâcha, mais l'évêque arrangea la chose. Le tableau terminé lui acquit de la réputation et fut mis à Santa Croce ; c'est une déposition de Croix, exécutée avec beaucoup de soin et remarquable par je ne sais quoi de ténébreux dans les couleurs devant rendre l'éclipse qui arriva au moment de la mort du Christ. Il alla ensuite exécuter de nombreuses peintures à Arezzo, et pendant ces travaux, il exhuma, dans l'évêché d'Arezzo, où il se trouvait, des cadavres d'après lesquels il fit de magnifiques études d'anatomie. Il approfondissait sans cesse les connaissances de son art, et peu de jours se passaient sans qu'il dessinât le nu d'après nature.

Il avait toujours désiré finir ses jours en France, pour s'arracher, comme il le disait, à la misère et à la pauvreté, dans laquelle se traînent les artistes en Toscane et, en général, dans le pays où ils sont nés. Il résolut donc de partir. Pour avoir plus de facilité en toute chose et paraître universel, il se mit à apprendre la langue latine, lorsqu'un événement vint tout à coup précipiter son départ. Le jeudi-saint, pendant l'office des ténèbres, un jeune enfant d'Arezzo, son élève, se trouvait dans l'église, et, comme il secouait les flammèches d'une torche de résine allumée, il fut réprimandé et quelque peu frappé par des prêtres. Le Rosso, qui était assis près de cet enfant, s'en étant aperçu, se leva furieux et en vint aux mains avec l'un des prêtres. Alors grande rumeur, personne ne sachant de quoi il s'agissait, des épées furent tirées contre le pauvre Rosso, qui prit la fuite et se retira adroitement de la bagarre sans avoir été blessé ; mais s'estimant offensé, sans s'embarrasser de travaux commencés à Arezzo, pour lesquels il avait reçu plus de 150 écus d'or, il partit pendant la nuit et se rendit, par la route de Pesaro, à Venise. Il fut retenu dans cette ville par Messer Pietro Aretino, pour lequel il dessina Mars endormi à côté de Vénus, et dépouillé de ses armes par les Grâces et l'Amour ; ce sujet fut gravé ensuite (1).

De Venise, le Rosso passa en France (2), où il fut reçu avec force caresses par les gens de la nation florentine. Ayant peint plusieurs tableaux, il les donna au roi François I<sup>er</sup>, à qui ils plurent beaucoup, et qui les fit placer dans la galerie de Fontainebleau. Mais le roi apprécia surtout la tournure et la manière du Rosso, qui était grand de sa personne, roux de barbe et de cheveux, comme son nom

(1) Ce tableau n'existe plus, mais le dessin est au Louvre.

(2) Vers 1530 Il apparaît pour la première fois dans les comptes royaux en 1532, avec le titre de peintre ordinaire du roi et une provision mensuelle de 14 livres tournois.



l'indique, et qui se comportait dans toutes ses actions avec gravité et jugement. Il lui donna aussitôt une pension de quatre cents écus et une maison à Paris, que le Rosso habita peu, car il demeura le plus souvent à Fontainebleau, où il avait un logement et où il vivait en grand seigneur. Il fut bientôt nommé surintendant des bâtiments (1), des peintures et de tous les embellissements du château, et construisit d'abord une galerie au-dessus de la basse-cour, qui ne fut pas voûtée, mais reçut un plafond richement orné. Il fit exécuter ensuite, d'après ses dessins, si l'on m'a dit la vérité, vingt-quatre sujets à fresque tirés, je crois, de l'histoire d'Alexandre le Grand (2). Aux deux extrémités de cette galerie, on voit deux tableaux à l'huile, dessinés et peints de sa propre main, avec tant de perfection qu'il serait difficile de voir rien de mieux (3) ; dans l'un de ces tableaux, il a représenté Bacchus et Vénus. L'autre tableau renferme un Cupidon, une Vénus et plusieurs belles figures ; mais le Rosso s'appliqua surtout à celle de Cupidon. Le roi, enchanté de ces travaux, le prit en grande affection, et, peu de temps après, lui donna un canonicat de la Sainte-Chapelle de Paris, en y joignant des rentes et d'autres avantages ; aussi le Rosso vivait-il en seigneur comme nous l'avons déjà dit. Il avait à son service un grand nombre de domestiques et de chevaux, tenait table ouverte et se montrait très généreux avec tous ses amis et surtout avec ses compatriotes. Il peignit encore une autre salle, appelée le Pavillon, où il mit de riches ornements de stuc, des figures en ronde-bosse, des festons et toutes sortes d'animaux. Il y peignit aussi à fresque toutes les divinités antiques, qu'il représenta assises. Enfin, dans plusieurs autres salles, il exécuta également quantité de peintures et d'ouvrages en stuc, très remarquables, dont une partie a été gravée (4). Il donna aussi des dessins d'orfèvrerie qu'il serait trop long de détailler ; qu'il suffise de dire qu'il composa un buffet complet pour le roi, et des caparaçons pour couvrir les chevaux de la cour dans les mascarades, les fêtes et les triomphes. L'an 1540, lorsque l'empereur Charles-Quint vint en France, se fiant à la bonne foi du roi, le Rosso et le Primaticcio de Bologne furent chargés de la conduite de toutes les décorations qu'or-

(1) En 1535. Son nom disparaît des comptes royaux en 1540.

(2) Existent encore, mais entièrement repeints, au xix<sup>e</sup> siècle, par Abel de Pujol.

(3) Ces deux tableaux sont perdus.

(4) Il reste de lui quelques fresques mythologiques sous le portique de la Porte Dorée (restaurées par Picot, sous le règne de Louis-Philippe) et les treize peintures de la vie de François I<sup>er</sup>, dans la galerie du même nom. La salle du Pavillon n'existe plus.

donna François I<sup>er</sup> pour recevoir un si grand empereur. Une partie des chambres qu'avaient élevées le Rosso à Fontainebleau furent détruites après sa mort par le Primaticcio, qui a fait dans cet endroit de nouvelles et plus grandes constructions(1).

Les artistes suivants travaillèrent avec le Rosso, en stuc et en relief, et furent aimés de lui plus que tous les autres : Lorenzo Naldino, Florentin, maître François d'Orléans, maître Simon de Paris, maître Claude, également de Paris, maître Laurent de Picardie et plusieurs autres. Le meilleur de tous fut Domenico del Barbieri, qui est peintre et excellent maître en stuc, de même que dessinateur unique, comme le montrent ses œuvres qui ont été gravées. Pareillement, les peintres qu'il employa dans les travaux de Fontainebleau furent : Luca Penni, frère de Giovan Francesco di *II Fattore*, qui fut élève de Raphaël ; Léonard de Flandre, peintre de talent, qui exécutait parfaitement en couleurs les dessins du Rosso ; Bartolomeo Miniati, Florentin ; Francesco Caccianimici et Giovambattista da Bagnacavallo. Ces derniers le servirent pendant que Francesco Primaticcio alla, sur l'ordre du roi, à Rome, pour faire reproduire en bronze le Laocoon, l'Apollon et plusieurs autres antiques remarquables. Je passe sous silence les sculpteurs, les maîtres en bois et quantité d'autres, dont le Rosso se servit dans ces travaux, parce qu'il n'est pas nécessaire de parler de tous, bien que plusieurs d'entre eux aient produit des œuvres dignes d'éloges.

Le Rosso fit ensuite, de sa propre main, un saint Michel qui est admirable, et, pour le connétable de Montmorency, un Christ mort, d'une grande beauté, que l'on voit au château d'Ecouen. Puis il s'occupa d'un recueil d'anatomie qu'il voulut faire graver en France. Par toutes ces œuvres, il s'était rendu si cher au roi que, peu avant sa mort, il se trouva avoir plus de mille écus de rente, sans comprendre les appointements de sa charge qui étaient considérables. De manière qu'il ne vivait plus en peintre, mais en prince, ayant un grand nombre de domestiques, de chevaux, une maison pleine de tapisseries, d'argenterie et de meubles de prix. Mais la fortune, qui ne sourit jamais longtemps à celui qui se fie trop à elle, le fit mal finir, de la plus étrange façon. Tandis qu'un peintre florentin, nommé Francesco di Pellegrino, qui était de ses amis, travaillait avec lui dans son intimité, quelques centaines d'écus furent volés au Rosso, qui, ne soupçonnant personne d'autre que Pellegrino, le fit saisir par la justice

(1) Pareil sort arriva à quantité de constructions et de peintures du Primaticcio.

et mettre à la question. Pellegrino, reconnu innocent, fut mis en liberté et, justement indigné de la lâche accusation de son ancien ami, lança contre lui un libelle où il le maltraitait si fort que le Rosso se vit perdu d'honneur. Il sentit qu'il ne pouvait ni se dédire, ni poursuivre ces accusations, et que l'un ou l'autre de ces partis le couvrirait également d'infamie : alors il résolut de se donner la mort. Un jour que le roi était à Fontainebleau, le Rosso envoya chercher à Paris, par un paysan, des liquides empoisonnés, sous prétexte qu'il en avait besoin pour composer des couleurs ou des vernis. Il mit aussitôt fin à ses jours à l'aide de ce poison, dont les effets étaient si violents, que le paysan, en l'apportant, manqua perdre un doigt, pour l'avoir placé, un instant, sur l'ouverture de la fiole, quoi qu'elle fût bouchée soigneusement avec de la cire. Le roi François I<sup>er</sup> fut vivement affligé de la perte de l'artiste qu'il estimait le plus ; mais pour que ses travaux n'en souffrissent point, il en confia la direction à Francesco Primaticcio de Bologne, auquel il donna une bonne abbaye, de même qu'il avait gratifié le Rosso d'un canonicat.

Le Rosso mourut l'an 1541 (1), laissant à ses amis et aux artistes de profonds regrets et leur apprenant combien on gagne auprès d'un prince comme François I<sup>er</sup>, qui était universel, affable et courtois dans toutes ses actions. Il a mérité et mérite encore, à beaucoup de titres, d'être admiré et d'être regardé comme un souverain vraiment excellent.

---

## Jacomo PALMA et Lorenzo LOTTO

*Peintres vénitiens ; le premier, né en 1480 (?), mort en 1528 ;  
le second, né en 1480, mort en 1554 (?)*

Bien que Palma (2), peintre vénitien, ne fût pas un maître excellent ni rare dans la perfection de la peinture, néanmoins, sa manière est si soignée et il s'appliqua tellement à vaincre les difficultés de l'art, que ses œuvres, sinon toutes, au moins une grande partie, ont du bon, par leur vive imitation de la nature humaine. Son coloris est plus uni, plus fondu et plus étudié que son dessin n'est vigoureux, comme on peut s'en rendre compte, à Venise, par une foule de tableaux et de

(1) A 47 ans.

(2) Né à Serinalta, dans le pays bergamasque, fils d'Antonio. Appelé communément Palma l'ancien, pour le différencier de Jacopo Palma le jeune, fils d'un de ses neveux.

portraits qu'il exécuta pour divers gentilshommes. Je n'en dirai rien, parce que je veux me borner à quelques tableaux et à un portrait que je regarde comme divin et merveilleux. L'une de ces œuvres (1) est à Sant' Antonio de Venise, non loin de Castello, et une autre, représentant l'Adoration des Mages (2), est sur le maître-autel da Sant' Elena, près du Lido, où les moines de Monte Oliveto ont leur monastère. Elle renferme plusieurs têtes vraiment dignes d'éloges, comme sont également les draperies qui recouvrent les figures et qui sont exécutées avec de beaux plis. Le Palma fit encore, dans l'église de Santa Maria Formosa, sur l'autel des bombardiers, une sainte Barbe (3), grande comme nature, et, sur les côtés, deux figures plus petites, à savoir : un saint Sébastien et un saint Antoine. La sainte Barbe est une des meilleures figures que ce peintre ait faites.

A San Moisè, près de la place Saint-Marc, il fit un tableau représentant la Vierge dans les airs et saint Jean à ses pieds (4). Dans la salle où se rassemblent les membres de la Scuola di San Marco, sur la place de San Giovanni e Paolo, en concurrence de tableaux qu'y avaient exécutés Gian Bellini, Giovanni Mansueti et d'autres peintres, il laissa un très beau tableau représentant la Translation du corps de saint Marc à Venise (5). On y voit figurée une horrible tempête et quelques barques battues des vents et ayant également à lutter contre un groupe de démons qui soufflent avec rage contre elles, tandis que les matelots, à force de rames, cherchent à fendre les vagues qui menacent de les engloutir.

Mais de tous ses ouvrages, si nombreux et si estimés qu'ils soient, le meilleur et le plus étonnant est, sans contredit, son propre portrait, qu'il fit à l'aide d'un miroir, et où il se représenta la tête couverte d'une longue chevelure et le corps entouré de fourrures (6). On ne saurait imaginer rien de plus beau, et chacun peut s'en rendre compte, puisqu'on l'expose tous les ans au public, le jour de l'Ascension. Jusqu'à présent, aucun peintre vénitien n'est allé aussi loin ; entre autres choses, on y voit un mouvement des yeux rendu de telle manière que ni Léonard de Vinci ni Michel-Ange Buonarroti n'auraient fait autrement. Si le sort eût voulu que le Palma mourût après cette

(1) Le Mariage de la Vierge, tableau perdu ; payé 160 ducats en 1520.

(2) Au Musée de Brera, à Milan. 1525. — L'église Sant' Elena n'existe plus.

(3) En place. On croit que c'est le portrait de sa fille Violante.

(4) Tableau perdu.

(5) A l'Académie de Venise, attribué aussi à Paris Bordonne.

(6) Au Musée de Munich ; attribué aussi à Giorgione.



œuvre, lui seul aurait eu la réputation d'avoir dépassé tous ceux que nous avons célébrés comme des génies rares et divins (1). Comme, au contraire, il continua à vivre et à produire. il descendit de la hauteur où son début avait donné à espérer qu'il s'élèverait. Quoi qu'il en soit, un ou deux ouvrages parfaits suffirent pour racheter le blâme que les autres lui auraient mérité. Il mourut à Venise, à l'âge de 48 ans.

Lorenzo Lotto (2), peintre vénitien, fut le compagnon et l'ami du Palma. Il imita pendant un temps la manière des Bellini et prit ensuite celle du Giorgione, comme l'attestent une foule de tableaux et de portraits que l'on voit à Venise, chez divers gentilshommes. Dans la maison d'Andrea Odoni se trouve un fort beau portrait de ce seigneur (3), de la main de Lorenzo ; Tommaso da Empoli, Florentin, possède de lui une Nativité du Christ (4), figurée pendant la nuit. Elle est très belle, parce qu'elle est éclairée par la lumière qui s'échappe de la personne du Christ : on y voit encore la Madone agenouillée et un personnage entier qui adore le Christ, et dont la figure reproduit les traits de Messer Marco Loredano.

Pour les Carmes, il représenta sur un tableau un saint Nicolas revêtu d'habits pontificaux et planant dans les airs avec trois anges ; à ses pieds se tiennent sainte Lucie et saint Jean (5). Le bas de ce tableau est occupé par un très beau paysage parsemé de petites figures et d'animaux. Sur l'un des côtés, saint Georges à cheval tue le dragon ; un peu plus loin, on aperçoit la jeune fille délivrée, et, dans le fond, une ville et un bras de mer. A San Giovanni e Paolo, dans la chapelle de saint Antonin, archevêque de Florence, il représenta ce saint assis entre deux prêtres, avec une multitude de gens dans le bas du tableau (6).

Étant encore jeune et imitant en partie la manière des Bellini et en partie celle de Giorgione, il fit, à San Domenico de Recanati, le tableau du maître-autel, divisé en six compartiments (7). Dans celui du milieu, on voit la Vierge tenant l'Enfant Jésus et faisant remettre par un ange l'habit de son ordre à saint Dominique, agenouillé devant elle ; il y a encore deux petits enfants, dont l'un joue du luth et l'autre du rebec,

(1) Son testament est du 28 juillet 1528. Il meurt au commencement du mois d'août de la même année.

(2) Né à Trévis. Il signait *Laurentius Lotus Venetus*.

(3) Tableau perdu.

(4) Ibid.

(5) En place, dans l'église Santa Maria del Carmine ; signé, daté 1529.

(6) Ce tableau est en place

(7) Id. Peint à Venise et envoyé à Recanati, peu après 1525.



Le deuxième compartiment représente les papes saint Grégoire et saint Urbain ; le troisième saint Thomas d'Aquin et un autre saint, qui fut évêque de Recanati (1). Au-dessus de ces trois compartiments sont les trois autres ; au milieu, surmontant la Madone, on voit un Christ mort soutenu par un ange, entre la Vierge qui lui baise un bras et sainte Madeleine. Au-dessus de saint Grégoire, dans le cinquième compartiment, il y a saint Vincent et sainte Marie-Madeleine, et, enfin, dans le sixième, au-dessus de saint Thomas, saint Sigismond et sainte Catherine de Sienne.

Après avoir achevé ces ouvrages, Lorenzo se rendit à Ancône, au moment où Mariano de Pérouse venait de terminer le tableau du maître-autel (2) de Sant'Agostino, qui obtint peu de succès. On le chargea de peindre pour la même église, sur un tableau placé au milieu, la Vierge tenant son Fils, et deux anges en raccourci, qui la couronnent (3). Enfin, étant devenu vieux et ayant presque perdu la voix, Lorenzo fit quelques travaux de peu d'importance à Ancône et se retira à la Madonna di Loreto, où il avait exécuté autrefois un tableau à l'huile (4) qui est dans une chapelle que l'on rencontre à droite en entrant dans l'église. Ayant résolu de consacrer le reste de sa vie au service de la Madone et d'habiter la sainte maison, il se mit à y peindre, autour du chœur et au-dessus des stalles des prêtres, des histoires dont les plus grandes figures avaient une brassée de hauteur. Les sujets qu'il y traita furent la Nativité du Christ, l'Adoration des Mages, la Présentation au Temple, le Baptême dans le Jourdain, la Femme adultère, le Sacrifice de David et le Combat de l'archange saint Michel contre Lucifer chassé du ciel. Ces peintures terminées (5), il ne se passa pas beaucoup de temps qu'il mourût en bon chrétien (6), ayant vécu de même et avec des mœurs irréprochables.

A la même époque florissait encore, en Romagne, le Rondinello, peintre excellent, dont on voit des ouvrages à Forli et à Ravenne (7). Il vécut soixante ans et mourut dans cette dernière ville, où il fut enterré dans l'église de San Francesco.

(1) Saint Flavien.

(2) Tableau perdu.

(3) Actuellement dans l'église Santa Maria di Piazza

(4) Représentant trois saints ; tableau sur toile en place. Signé : LAURENTIUS. LOTTUS. PICTOR. VENETUS.

(5) Actuellement au palais Episcopal de Loreto.

(6) La dernière mention qui est faite de lui est de 1554 ; à cette date il peignit à Loreto.

(7) Plusieurs existent encore.

## Fra GIOCONDO et LIBERALE, de Vérone

*Le premier né en 1433 (?), mort en 1515 ; le second, né en 1451, mort en 1536*

Fra Giocondo (1), quand il prit l'habit de saint Dominique, fut appelé non pas seulement Fra Giocondo, mais Fra Giovanni Giocondo. Comment ce nom de Giovanni tomba-t-il dans l'oubli ? Je l'ignore ; ce que je sais, c'est que celui de Giocondo lui resta seul. Bien que la littérature fût sa principale occupation, — car non seulement il était excellent philosophe et théologien, mais encore helléniste distingué, ce qui était rare à cette époque, où les belles lettres commençaient à renaître en Italie, — il fut en outre excellent architecte, comme en témoignent Scaliger et le docte Budée dans son livre *de Asie* et dans ses Annotations sur les Pandectes. Grand lettré, s'entendant parfaitement à l'architecture et à la perspective, il demeura de longues années auprès de l'empereur Maximilien et enseigna le grec et le latin au docte Scaliger (2), qui raconte l'avoir entendu soutenir devant l'empereur plusieurs discussions sur des sujets épineux. Quelques personnes qui vivent encore racontent aussi, comme une chose dont elles se souviennent parfaitement, qu'à l'époque où l'on reconstruisit le Ponte della Pietra, à Vérone, cette ville étant encore sous la domination de l'empereur Maximilien, Fra Giocondo fut celui qui donna les moyens de fonder, avec une solidité à toute épreuve, la pile du milieu du pont, que les eaux de l'Adige avaient plusieurs fois renversée (3). Il fit en sorte qu'elle fût toujours entourée d'une double rangée de grands pilotis juxtaposés, qui empêchèrent l'eau, dont la rapidité est extrême en cet endroit, de produire de nouvelles excavations dans le fond qui est tellement mobile qu'on ne pouvait autrement y jeter les fondations. Ce procédé s'est vérifié être excellent, parce que, de ce moment jusqu'à présent, cette pile a duré dans le meilleur état, et l'on espère qu'en ne s'écartant point des recommandations de Fra Giocondo, elle se conservera éternellement.

Dans sa jeunesse, Fra Giocondo résida plusieurs années à Rome, et

(1) Dans une lettre adressée à son oncle, Simone Ciarla, le 1<sup>er</sup> juillet 1514, et parlant de sa nomination comme architecte de Saint-Pierre, Raphaël écrit : *Mi ha dato un compagno, frate dottissimo e vecchio de piu de octanta anni... ha nome Fra Giocondo*. Il était donc né vers 1433.

(2) Jules-César Scaliger, père de Joseph Scaliger.

(3) Ce pont, autrefois en bois, fut refait en pierre, l'année 1520. Fra Giocondo n'y a donc pas coopéré.

s'adonnant à l'étude des antiques, non seulement en ce qui concerne les ruines, mais aussi les inscriptions qui sont sur les tombeaux et d'autres curiosités, il en réunit une grande quantité qu'il releva à Rome et dans d'autres villes d'Italie, et en composa un livre magnifique, dont il fit don à Laurent l'Ancien de Médicis. Ce livre est mentionné par Poliziano dans ses *Mugellane* (1), et il s'est appuyé souvent de son autorité, appelant Fra Giocondo un homme très expert dans toutes les antiquités. Fra Giocondo écrivit aussi sur les Commentaires de César des annotations qui ont été imprimées (2) ; le premier, il donna le dessin du pont que César jeta sur le Rhône et dont la description qu'il donne dans ses Commentaires avait été mal comprises jusqu'alors.

Étant à Paris, au service du roi Louis XII, il construisit sur la Seine deux ponts admirables (3), couverts de boutiques, travaux vraiment dignes de la grandeur d'âme du roi et du merveilleux génie de Fra Giocondo. Outre les incriptions qu'on mit sur ces ponts et qu'on y voit encore, il mérita que Sannazar composât à sa louange ce beau distique :

*Iocundus geminum imposuit, tibi, Sequana, pontem;  
Hunc tu jure potes dicere Pontificem.*

Il fit encore, pour Louis XII, dans tout le royaume, quantité d'autres ouvrages (4) ; mais il me suffit d'avoir mentionné les plus importants.

Se trouvant ensuite à Rome, au moment de la mort de Bramante, il fut chargé, avec Raphaël d'Urbain et Giuliano da San Gallo, de continuer les travaux de Saint-Pierre (5). Comme cette église menaçait ruine de divers côtés, pour avoir été élevée avec trop de précipitation, et pour d'autres raisons que nous avons déjà mentionnées, ces trois architectes résolurent de reprendre presque entièrement les fondations. Des personnes qui vivent encore et furent présentes à cette opération racontent qu'elle s'effectua de la manière suivante : On creusa sous les fondations, à des intervalles judicieusement choisis, quantité de puits larges, profonds et carrés, que l'on remplit de moellons piqués, et,

(1) *Miscellaneæ*. — Poliziano les avait écrits dans la villa de Cafaggiolo in Mugello.

(2) Par Alde Manuce l'Ancien, Venise 1513.

(3) Entre autres le pont Notre-Dame, 1507-1512, restauré en 1660 sous le règne de Louis XIV.

(4) Peut-être le château de Gaillon, construit pour le cardinal d'Amboise en 1505, l'ancienne Cour des Comptes à Paris, en 1504, détruit par un incendie en 1737, ainsi que la grande salle dorée du Palais de Justice.

(5) Nommé architecte de Saint-Pierre en 1514, aux appointements annuels de 300 ducats d'or.

sur le terre-plein ainsi établi, on jeta des arcs très forts, en sorte que la construction vint reposer sans danger sur de nouvelles fondations, et sans qu'on pût craindre, à l'avenir, de déchirements.

Mais l'œuvre pour laquelle Fra Giocondo me paraît devoir être hautement loué et qui lui mérite la reconnaissance, non seulement des Vénitiens, mais encore du monde entier, est la suivante : Considérant que la durée de la république de Venise dépend en grande partie de ce que cette ville a été élevée, comme par miracle, dans le site inexpugnable de ses lagunes, mais que Venise courait le risque de voir disparaître les lagunes sous des atterrissements qui devaient, ou lui apporter un air pestilentiel et par conséquent la rendre inhabitable, ou, du moins, l'exposer à tous les dangers que courent les villes de terre ferme, Fra Giocondo songea au moyen de conserver les lagunes. Lorsqu'il l'eut trouvé, il avertit la Seigneurie qu'elle eût à combattre sans retard un désastre que, d'après ce qui s'était déjà produit sur certains points, rien ne serait capable d'empêcher lorsque, quelques années plus tard, elle s'apercevrait de son erreur. Par ses raisonnements, il éveilla l'inquiétude de la Seigneurie qui convoqua les ingénieurs et les architectes les plus habiles qui fussent alors en Italie ; ils émirent de nombreux avis et présentèrent une foule de projets, mais celui de Fra Giocondo fut reconnu le meilleur et mis à exécution. On commença donc un canal qui détourna dans les lagunes de Chioggia les deux tiers ou tout au moins la moitié des eaux de la Brenta (1). Ainsi ce fleuve empêcha les atterrissements de se former autour de Venise, comme cela est arrivé à Chioggia, dont les lagunes ont été comblées, au point que l'on voit aujourd'hui de vastes campagnes là où les eaux coulaient autrefois, pour la plus grande richesse d'ailleurs de la ville de Venise. Aussi quantité de personnes s'accordent à reconnaître, avec le magnifique Messer Luigi Cornaro, que ces atterrissements que l'on voit à Chioggia se seraient produits, et peut-être en plus grande quantité, à Venise, avec un dommage incroyable et pour ainsi dire la ruine de cette ville.

Peu d'années après l'achèvement de cette œuvre sainte, un incendie réduisit en cendres le quartier du Rialto (2), où sont les dépôts des plus précieuses marchandises, et pour ainsi dire le trésor de la ville,

(1) Le canal de la Brenta, commencé en 1488, était terminé en 1495 par l'ingénieur Alessio Aleardi. Fra Giocondo fut appelé à Venise en 1506 pour donner son avis sur une dérivation de la Brenta ; mais il paraît que ses projets ne furent pas adoptés et qu'on s'en tint à ceux d'Aleardi.

(2) En 1513.



ce qui arriva précisément à l'époque où la république était réduite aux plus dures extrémités par des guerres continuelles et par la perte de la plupart de ses possessions de terre ferme. La Seigneurie ne savait quel parti prendre ; mais, comme la réédification de ce quartier était de la plus haute importance, elle résolut de l'exécuter à tout prix. Afin que cette entreprise fût digne de la grandeur et de la magnificence de la république, elle demanda un projet à Fra Giocondo, dont le talent lui était connu (1). Ce projet était grandiose et devait être complété par la reconstruction en pierre du pont du Rialto, mais il ne fut pas mis à exécution pour deux motifs. D'abord la république, épuisée par la guerre, manquait d'argent ; ensuite, dit-on, un gentilhomme fort influent de la maison Valereso, poussé peut-être par quelque intérêt particulier, protégea, au préjudice de Fra Giocondo, un certain Maestro Zamfragnino (2), qui avait travaillé pour lui et qui serait encore vivant. Ce Zamfragnino, digne du nom ridicule qu'il porte, fit le dessin de cet horrible bâtiment que l'on voit aujourd'hui et que bien des gens ne peuvent regarder sans douleur et sans honte. Cruellement blessé de voir combien la faveur des grands peut être plus puissante que le mérite et faire préférer les élucubrations d'un goujat à ses admirables conceptions, Fra Giocondo s'éloigna de Venise et ne consentit jamais à y retourner, bien qu'on le lui ait souvent et instamment demandé. Il était doué d'un génie universel et se livrait à l'étude de la botanique et de l'agriculture, avec non moins de succès qu'à celle des autres sciences. Il mena constamment une digne et sainte vie et compta parmi ses amis les écrivains les plus distingués de son temps, entre autres Budée, Sannazar, Alde Manuce et toute l'Académie de Rome. Il eut pour disciple Jules-César Scaliger, l'un des plus célèbres littérateurs de nos jours.

Fra Giocondo mourut dans un âge très avancé (3) ; mais, comme l'époque et le lieu de sa mort me sont inconnus, je ne puis dire où il fut enterré.

Si nous admettons, ce qui est vrai, que Vérone et Florence ont entre elles beaucoup de ressemblance, non seulement par leur situation et par leurs coutumes, mais encore par le nombre infini d'hommes de génie qu'elles ont produits l'une et l'autre, dans toutes les professions, en ne nous occupant pas de la littérature, qui n'est pas notre fait

(1) Il présenta un projet le 5 mars 1514.

(2) Scarpagni, dit le Scarpagnino.

(3) A Rome, le 1<sup>er</sup> juillet 1515.



et en continuant à parler des artistes, nous citerons, à Vérone, Liberale (1), disciple de ce Vincenzio di Stefano (2), qui, l'an 1463, laissa une Madone fort estimée dans l'église d'Ognissanti, à Mantoue. Liberale imita ensuite la manière de Jacopo Bellini, sous lequel il travailla, quand Jacopo peignit la chapelle de San Niccolo, à Vérone et dont il suivit constamment la tradition. Son premier ouvrage fut, à San Bernardino de Vérone, dans la chapelle du Monte della Pietà, une Déposition de croix, avec certains anges qui tiennent en main les mystères de la Passion, et que la mort du Sauveur remplit d'une amère tristesse (3). Liberale montra maintes fois qu'il savait faire pleurer les figures, comme en témoignent une foule de tableaux que possèdent divers gentilshommes véronais, et celui des Maries entourant le Christ mort, dont il orna la chapelle des Buonaveri, à Santa Nastasia de Vérone (4). Il se plut à faire de petites peintures exécutées avec un tel soin qu'elles paraissent des enluminures, comme on peut s'en rendre compte au Dôme de cette ville (5), où il y a un tableau de sa main représentant l'Adoration des Mages (6), avec un nombre infini de petites figures, de chevaux, de chiens et de divers autres animaux. A San Vitale, dans la chapelle degli Allegri, il peignit un tableau représentant San Metrone, confesseur véronais et homme d'une grande sainteté, entre saint François et saint Dominique (7). A la Vittoria, église et couvent des frères ermites, il fit, dans la chapelle de San Girolamo, pour la famille degli Scaltritegli, un saint Jérôme, cardinal, un saint François et un saint Paul très estimés (8). L'église de San Giovanni in Monte possédait de sa main une Circoncision et d'autres ouvrages, qui ont été détruits il y a peu de temps.

Ayant été ensuite appelé à Sienne (9) par le général de l'ordre des moines de Monte Oliveto, il enlumina plusieurs livres, de si heureuse manière qu'on lui confia pareillement à peindre divers manuscrits de la bibliothèque Piccolomini ainsi que quelques livres de plain-chant de

(1) Fils de *Magistri Jacobi a Blado de S. Joanne in Valle* (document de 1515) Né en 1451, d'après l'Anagraphe de Vérone.

(2) Fils de Stefano da Revio, mentionné dans la vie de Scarpaccia.

(3) Cette peinture n'existe plus.

(4) Ibid.

(5) Chapelle Calcasoli.

(6) Existe encore.

(7) En place.

(8) Actuellement à la Pinacothèque de Vérone.

(9) Liberale est à Monte Oliveto dès 1467. Il reste de lui quatre missels, à la cathédrale de Chiusi, signé : M. Q. R. Y. — En 1469, il va à Sienne et effectue des travaux analogues, de 1470 à 1474.

la cathédrale. Liberale aurait fait un plus long séjour à Sienne et y aurait mené à fin divers travaux qu'il avait entre les mains, si l'envie et les persécutions ne l'eussent forcé à partir. Il revint à Vérone avec huit cents écus qu'il avait gagnés et qu'il prêta aux moines de Santa Maria in Organo de Monte Oliveto, moyennant une rente pour vivre. De retour à Vérone, il cultiva presque exclusivement la miniature le reste de sa vie. Il aurait voulu peindre, à Sant' Eufemia, la chapelle des Rivi, que cette famille fit décorer en mémoire du capitaine Giovanni Riva, lequel commandait une compagnie d'hommes d'armes à la journée du Taro (1) : mais l'entreprise fut confiée à des étrangers et l'on chercha à s'excuser auprès de Liberale, en lui disant que la vieillesse avait trop affaibli sa vue. Lorsque les peintures de la chapelle qui étaient pleines d'erreurs furent découvertes, Liberale ne put s'empêcher de dire que ceux qui les avaient allouées avaient eu encore une plus mauvaise vue que lui.

Finalement, ayant atteint l'âge de 84 ans et plus, il se laissait mener par sa famille et particulièrement par une de ses filles mariée, qui le traitait de si méchante manière que, s'étant séparé d'eux, il se rapprocha de Torbido, dit le Moro, alors jeune et son élève aimé, qu'il institua son héritier et avec lequel il alla demeurer, disant qu'il aimait mieux donner son bien à un ami du talent qu'à de mauvais parents. Il mourut bientôt, le jour de sainte Claire, l'an 1536, à l'âge de 85 ans, et fut enseveli à San Giovanni in Valle.

---

## Baccio d'AGNOLO

*Architecte florentin, né en 1462, mort en 1543*

Dans sa jeunesse, Baccio (2), s'appliquant avec succès à la marqueterie, fit les stalles du chœur de Santa Maria Novella, où se trouvent un saint Jean-Baptiste et un saint Laurent d'une rare beauté. Il exécuta, dans la même manière, l'ornementation de cette chapelle, celle du maître-autel de la Nunziata (3), et le buffet d'orgue de Santa Maria Novella (4), ainsi qu'une foule d'ouvrages analogues, pour la

(1) Bataille de Fornoue, le 6 juillet 1495.

(2) Bartolommeo d'Agnolo di Baglioni, né le 19 mai 1462, d'après le Livre des baptêmes de Florence.

(3) N'existe plus dans cette forme.

(4) Actuellement dans l'église de Rueil, près de Paris. La cantoria est au Musée de South Kensington, à Londres.

commune ou pour des particuliers, à Florence, sa patrie, d'où il s'en alla ensuite à Rome, où il se consacra, avec beaucoup d'application, à l'étude de l'architecture.

De retour à Florence, il éleva plusieurs arcs de triomphe en bois, lors de la venue du pape Léon X. Ces travaux ne l'empêchèrent pas de tenir ouverte sa boutique. Aussi, l'hiver, des citoyens distingués et les premiers artistes de l'époque, tels que Raphaël d'Urbin, dans sa jeunesse, Andrea Sansovino, Filippino, le Maiano, le Cronaca, Antonio et Giuliano da San Gallo, le Granacci, et d'autres jeunes gens, florentins ou étrangers, s'y rassemblaient pour tenir de beaux discours et discuter d'importance sur les arts ; Michel-Ange y prenait part aussi, mais plus rarement.

S'étant donc consacré de cette manière à l'architecture et ayant fait quelques essais de ce qu'il savait, il commença à être en crédit à Florence, au point que les constructions les plus considérables de l'époque lui furent confiées. Piero Soderini étant gonfalonier, Baccio, avec le Cronaca et d'autres architectes, fut appelé aux délibérations (1) qui eurent lieu au sujet de la grande salle du palais ; il y sculpta de sa main, et sur le dessin de Filippino, le cadre en bois du grand tableau ébauché par Fra Bartolommeo. En compagnie des mêmes artistes, il fit l'escalier qui conduit à la grande salle, ainsi que les colonnes et les portes de marbre de la salle que l'on appelle aujourd'hui celle des Deux-Cents.

Sur la Piazza di Santa Trinità, il construisit un palais très orné à l'intérieur (2), pour Giovanni Bartolini, puis il dessina les jardins de Gualfonda pour le même (3). Comme ce palais fut le premier édifice où l'on vit des fenêtres carrées ornées de frontons, et la porte accompagnée de colonnes soutenant l'architrave, la frise et la corniche, cette innovation de Baccio lui attira le blâme des Florentins, qui l'accablèrent de railleries et de sonnets satiriques. Ils attachèrent à la façade des guirlandes de feuillages, comme on fait aux églises les jours de fête, disant que son bâtiment avait plutôt la forme d'une église que d'un palais. Baccio fut sur le point de perdre la tête ; toutefois il passa outre, en songeant qu'il était dans la bonne voie et que son édifice se tenait. A la vérité, la corniche de tout le palais a trop de hauteur, mais le monument a toujours été fort admiré.

(1) Le 17 février 1497. On a encore les comptes de ces divers travaux.

(2) Actuellement l'Hôtel du Nord.

(3) Appartenant aujourd'hui à la famille Strozzi.

Pour Lanfredino Lanfredini, il bâtit une maison (1) le long de l'Arno, entre le Ponte a Santa Trinità et le Ponte alla Carraia ; il commença ensuite, sur la Piazza de' Mozzi, la maison des Nasi, qu'il ne termina pas (2). La belle et commode habitation des Taddei est également de lui (3). Il donna à Pierfrancesco Borgherini les dessins de la maison que celui-ci construisit au Borgo Sant' Apostolo (4), et dans laquelle on remarque la richesse des ornements des portes et la beauté des cheminées. Baccio y sculpta, pour l'ameublement d'une chambre, des coffres en noyer couverts de petits enfants, d'un fini que personne aujourd'hui ne serait capable d'égaliser. Il fournit de plus les plans de la magnifique villa que Borgherini éleva sur la colline de Belosguardo (5) ; pour Giovan-Maria Benintendi, une antichambre et des cadres d'ornement pour des tableaux de maîtres excellents. Il fit le modèle de l'église San Giuseppe da Santo Nofri et éleva la porte qui fut sa dernière œuvre. Il présida à la construction du campanile de Santo Spirito, à Florence, mais il n'en vit pas l'achèvement ; le duc Cosme a ordonné, de nos jours, de le terminer sur le dessin de Baccio. On lui doit aussi le campanile de San Miniato al Monte (6), qui ne put pas être détruit par l'artillerie du prince d'Orange pendant le siège de Florence, et dont la renommée est due autant au mal qu'il causa aux ennemis, qu'à la bonté et la beauté que Baccio sut mettre dans sa construction.

Grâce à son mérite et à l'amitié que lui portaient ses compatriotes, Baccio, ayant été nommé architecte de Santa Maria del Fiore, donna les dessins de la galerie extérieure qui fait le tour de la coupole que la mort de Filippo Brunelleschi avait fait laisser de côté, bien qu'il en eût fait les dessins aujourd'hui perdus, à cause de l'incurie des fabriciens. Baccio, ayant donc refait le dessin et le modèle de cette galerie, fit exécuter toute la partie qui se trouve face au Canto de' Bischeri (7) ; mais Michel-Ange Buonarroti, à son retour de Rome, voyant qu'on abattait les pierres d'attente laissées à dessein par Brunelleschi, fit tant de bruit que l'on arrêta les travaux. Il lui semblait, disait-il, que Baccio avait fait une cage à grillons, que cette immense masse de la coupole demandait une chose plus grande, faite sur un autre dessin, avec plus

(1) Palais Corboli.

(2) Palais Torrigiani.

(3) Palais Pecori Giraldi, via de' Ginori.

(4) Qui appartient aujourd'hui à la famille Rosseti.

(5) Appartenant à la famille Castellani.

(6) Commencé le 6 février 1524, non terminé.

(7) Aujourd'hui, via del Proconsolo.

de science et de beauté qu'il n'y en avait dans le dessin de Baccio et il ajoutait qu'il montrerait comment on devait opérer. Il présenta donc un autre modèle et la chose fut discutée longuement entre artistes et connaisseurs, en présence du cardinal Jules de Médicis ; finalement ni l'un ni l'autre de ces projets ne fut mis à exécution. Celui de Baccio fut vivement blâmé, non parce qu'en lui-même il était mal proportionné, mais parce qu'il était mesquin, en raison de l'immensité de l'édifice ; voilà pourquoi la galerie n'a jamais été achevée. Baccio s'occupa ensuite du pavement de Santa Maria del Fiore et de diverses entreprises importantes. Il avait la charge d'entretien des principaux monastères et couvents de Florence et de quantité de maisons particulières. Il était encore robuste et possédait toutes ses facultés, lorsqu'il mourut en 1543 (1), à l'âge de 83 ans environ. Il fut enseveli dans l'église de San Lorenzo par ses fils Giuliano (2), Filippo et Domenico, qui tous trois exercèrent l'art de la sculpture en bois ; mais Giuliano, qui était le second, s'adonna plus particulièrement à l'architecture. Grâce à la faveur du duc Cosme, il succéda à son père dans la place d'architecte de Santa Maria del Fiore et dans la conduite de tous les autres travaux que Baccio avait commencés.

Il mourut l'an 1555. Giuliano avait un digne rival dans son frère Domenico, qui le surpassait comme sculpteur en bois et qui de plus entendait fort bien l'architecture, ainsi qu'en témoigne la maison de Bastiano da Montaguto, qui fut construite d'après ses dessins, dans la Via de' Servi (3). On trouve dans cette maison plusieurs sculptures en bois de la main de Domenico. Il est l'auteur de la belle terrasse de la maison des Nasi, commencée par son père Baccio. S'il n'était pas mort prématurément, on croit qu'il aurait certainement dépassé de beaucoup son père Baccio et son frère Giuliano.

---

## MARC ANTONIO, de Bologne

*Né vers 1448, était déjà mort en 1534*

### et autres graveurs (4)

Comme, dans les chapitres consacrés à la théorie de la peinture, on s'est peu occupé de la gravure sur cuivre, car il suffisait alors d'indiquer

(1) Le 6 mai 1543.

(2) Giuliano était l'aîné ; né en 1491.

(3) Actuellement Palais Boutourlin.

(4) Dans cette vie, les noms propres, qui étaient pour la plupart mal rapportés par Vasari, ont été rectifiés.



le mode de graver sur argent, avec le burin, outil d'acier à quatre angles dont la pointe est taillée de biais, et qui a une taille aiguë, nous reviendrons au premier sujet dans cette Vie, pour en dire tout ce qui semblera nécessaire.

Le mode de graver les planches fut inventé par Maso Finiguerra (1) de Florence, vers l'an 1460 de notre salut ; toutes les fois qu'il gravait des plaques d'argent pour les nieller, il en faisait une empreinte en terre qu'il couvrait de soufre fondu, dont il remplissait les creux de noir de fumée, et à qui il donnait l'apparence de la plaque d'argent, en y passant une couche d'huile. Il imagina ensuite d'appliquer sur le soufre ainsi préparé et noirci une feuille de papier humectée, en pesant dessus avec un rouleau parfaitement lisse, ce qui reproduisit ses dessins imprimés, comme s'ils eussent été exécutés à la plume.

Finiguerra fut suivi par Baccio Baldini (2), orfèvre florentin, qui, ne sachant pas bien dessiner, ne fit que des estampes dont la composition et le dessin appartenaient à Sandro Botticello (3). Andrea Mantegna, ayant entendu parler de cette invention, à Rome, en profita pour graver plusieurs de ses œuvres, comme nous l'avons raconté dans sa Vie. Le procédé passa ensuite en Flandre, où Martin (4), excellent peintre d'Anvers, exécuta beaucoup d'estampes, et en envoya en Italie un grand nombre qui toutes étaient signées de cette façon : M C (5) ; les premières qu'il publia représentaient les cinq Vierges folles avec leurs lampes éteintes et les cinq Vierges sages avec leurs lampes allumées, et un Christ en croix, avec saint Jean et la Madone à ses pieds. Cette dernière pièce était si belle que Gherardo, miniaturiste florentin, la copia au burin et y réussit parfaitement ; mais il ne poursuivit pas son essai, car il survécut peu de temps. Martin publia ensuite les quatre Évangélistes renfermés dans des médaillons ; et sur de petites feuilles, Jésus-Christ avec les douze Apôtres, Véronique avec six saints, dans la même grandeur, et quelques armoiries de seigneurs allemands soutenues par des figures nues ou habillées et par des femmes. Il publia pareillement saint Georges tuant le dragon, Jésus-Christ devant Pilate qui se lave les mains, et la mort de la Vierge, entourée de tous

(1) Né en 1426, mort le 24 août 1464 et enterré à Ognissanti ; plusieurs de ses œuvres sont au Musée National de Florence.

(2) Né en 1436, mort après 1480.

(3) Ce sont les illustrations de l'Enfer de Dante, publiées en 1481.

(4) Martin Schœn, né à Ulm vers 1420, mort à Colmar en 1488.

(5) Erreur de Vasari. Ce monogramme est celui de Martin Van Cleef ; celui de Schœngauer était le suivant : M. a. S. ; on connaît 120 gravures de lui.

les Apôtres ; cette gravure, de plus grand format, est une de ses meilleures. Une autre représente la Tentation de saint Antoine, tourmenté et porté dans les airs par une infinité de démons, sous les formes les plus variées et les plus bizarres que l'on puisse imaginer ; elle plut tellement à Michel-Ange dans sa jeunesse, qu'il se mit à la reproduire en peinture.

Après Martin, Albert Dürer (1), d'Anvers, commença, avec plus de dessin, un meilleur jugement et de plus belles inventions, à produire de pareilles estampes, s'efforçant d'imiter la nature et de se rapprocher du style italien qu'il tint toujours en haute estime. Étant encore fort jeune, il grava de sa main, en les signant de son nom (2), plusieurs œuvres qui furent regardées comme aussi belles que celles de Martin. L'an 1503, il publia une petite Vierge où il se montra supérieur à lui-même et à Martin, et ensuite plusieurs feuilles renfermant chacune deux chevaux dessinés d'après nature et extrêmement beaux. Il fit pareillement l'Enfant prodigue, lequel, en costume de paysan et agenouillé, les mains jointes, lève les yeux au ciel, tandis que des porceaux confiés à sa garde mangent dans une auge ; des constructions dans le genre allemand, très belles, forment le fond du paysage. Il fit un petit saint Sébastien lié, les bras au-dessus de la tête, et une Vierge assise avec l'Enfant Jésus à son cou, et éclairée de dos par une fenêtre ; comme petite planche, on ne saurait voir plus beau. On lui doit aussi une femme flamande à cheval, escortée par un valet à pied, puis une grande planche représentant une nymphe enlevée par un monstre marin, pendant que ses compagnes se baignent ; dans la même grandeur, Diane frappant une nymphe qui s'est jetée pour être défendue dans les bras d'un satyre (3) ; dans ce dernier sujet, qui est buriné avec une habileté parfaite, Albert Dürer voulut montrer qu'il savait rendre le nu.

Bien que ces maîtres étrangers fussent alors très estimés dans leur pays, chez nous autres Italiens, leur œuvres ne sont estimées qu'à cause de la précision de leurs tailles ; je crois volontiers cependant qu'Albert Dürer était dans l'impossibilité de faire mieux, parce qu'il n'avait d'autre facilité, quand il voulait faire des nus, que de travailler d'après des modèles de son pays qui devaient être mal bâtis, comme la plupart des Allemands, bien que beaucoup de ces gens-là aient une superbe tournure, lorsqu'ils sont couverts de leurs habits. Il grava en petit diverses

(1) De Nuremberg, 1471-1528.

(2) Ou plutôt de son monogramme ; on connaît 104 numéros de lui.

(3) Gravure appelée la Jalousie.

planches contenant des paysans et des paysannes de Flandre qui jouent de la cornemuse, dansent et vendent des poulets ou d'autres produits. Il représenta un dormeur dans une étuve, que Vénus induit en tentation, tandis que l'Amour saute avec des échasses, et que le diable souffle dans l'oreille du dormeur avec un soufflet (1). Il fit également deux saint Christophe différents (2), portant le Christ enfant ; les cheveux et toutes les autres parties de ces figures sont traités avec un soin incroyable. Après ces œuvres, voyant que la gravure sur cuivre exigeait un temps énorme, et se trouvant pourvu d'une foule de compositions diversement dessinées, il se mit à graver sur bois (3), procédé qui permet à ceux qui ont un meilleur dessin d'en montrer plus largement la perfection. L'an 1510, il publia deux petites estampes de la sorte, l'une représentant la Décollation de saint Jean, et l'autre la Présentation de sa tête à Hérode, assis à table (4), puis un saint Christophe, saint Sixte pape, saint Étienne et saint Laurent (5). Voyant que ce mode était beaucoup plus facile que la gravure sur cuivre, il fit un saint Grégoire qui chante la messe avec l'assistance d'un diacre et d'un sous-diacre (6). Et, son talent se développant, il fit dans un grand format, l'an 1510, quatre sujets de la Passion du Christ (7), auxquels il avait l'intention d'en ajouter huit autres. Ceux qu'il exécuta représentent la Cène, l'Arrestation du Christ dans le jardin des Oliviers, sa Descente aux Limbes et sa glorieuse Résurrection. Il peignit aussi à l'huile le second de ces sujets (8) : ce précieux tableau est aujourd'hui à Florence, chez le seigneur Bernadetto de' Medici. Bien que les huit autres sujets de la Passion aient été imprimés avec la signature d'Albert Dürer, il ne nous paraît pas vraisemblable qu'ils soient de sa main, car ils sont mauvais, et l'on n'y trouve dans les têtes, les draperies et les accessoires, aucune ressemblance avec sa manière. Il est à croire qu'ils ont été faits après sa mort par des artistes qui se sont peu souciés de nuire à sa renommée, et qui n'ont songé qu'au gain. Et ce qui nous le fait croire, c'est que l'an 1511, il publia toute la vie de la Vierge (9), en vingt feuilles de la même grandeur, avec tant de perfection, qu'il

(1) Gravure appelée l'Oisiveté.

(2) Datés de 1521.

(3) La série de l'Apocalypse, gravée sur bois, fut publiée en 1498.

(4) Datée 1511.

(5) Gravure inconnue.

(6) Datée 1511, elle fut copiée par Marc Antoine.

(7) Série de douze numéros, dite la Grande Passion [l'édition avec texte en 1511].

(8) Tableau perdu.

(9) Publiée d'abord sans texte, ensuite avec texte en 1511 ; Marc Antonio en copia dix-sept numéros.

est impossible de rien voir de mieux pour l'invention, la perspective, l'architecture, les costumes et les têtes de vieillards et de jeunes gens. Certes, si cet homme si rare, si universel, avait eu la Toscane pour patrie, et avait pu étudier les chefs-d'œuvre de Rome, comme nous avons pu le faire, il aurait été le meilleur peintre d'Italie, de même qu'il fut le plus éminent et le plus célèbre qu'aient jamais eu les Flamands.

Dans la même année 1511, continuant à donner libre cours à ses caprices, il grava sur bois, dans la même grandeur, quinze scènes empruntées aux terribles visions que saint Jean évangéliste eut dans l'île de Pathmos, et qu'il décrivit dans son Apocalypse. Sa riche et capricieuse imagination le rendait bien propre à traiter de tels sujets : aussi figura-t-il les divers épisodes de l'Apocalypse (1), leurs animaux et leurs monstres symboliques, avec une si merveilleuse habileté, que ce fut un véritable trait de lumière pour bon nombre de nos artistes qui se sont grandement servis de ses belles et riches inventions.

Albert Dürer exécuta encore sur bois un admirable Christ nu, entouré des mystères de la Passion, et pleurant sur nos péchés, en se couvrant la figure des mains ; cette planche, bien que de petites dimensions, est tout à fait remarquable. Depuis, sentant ses facultés s'augmenter, et voyant que ses œuvres étaient très estimées, il fit encore quelques gravures sur cuivre, qui excitèrent un étonnement universel. C'est alors qu'il grava, sur une demi-feuille, la Mélancolie, entourée de tous les instruments qui amènent l'homme et quiconque s'en sert, à être mélancolique (2) ; il est impossible de produire au burin rien de plus fin. On lui doit encore trois petites Madones, très différentes et d'une taille extrêmement fine ; mais la description de toutes ses productions m'entraînerait trop loin. Qu'il suffise donc de savoir, pour le moment, qu'après avoir dessiné et gravé trente-six planches d'une Passion du Christ (3), il s'associa avec Marc Antonio de Bologne pour les publier à Venise, ce qui fut cause que se sont faites tant de choses merveilleuses dans cet art, en Italie, comme nous le dirons plus loin.

Parmi les nombreux disciples que Francesco Francia avait à Bologne, on distingua, comme le plus habile de tous, un jeune homme appelé Marc Antonio (4) ; étant resté de longues années auprès du Francia,

(1) Cette série est de 1498 ; c'est une de ses premières œuvres. 16 feuilles : édition allemande 1498, latine 1511.

(2) Datée 1514.


(3) Série dite la Petite Passion, 37 feuilles, 1511, copiée par Marc Antoine ; il y a une autre série de 16 feuilles.

(4) Raimondi, de son nom de famille.

et ayant été très aimé de lui, il s'attira le surnom de *de' Franci*. Il était meilleur dessinateur que son maître et maniait le burin avec une facilité et une grâce remarquables, faisant, comme c'était alors l'usage, des ceintures et d'autres objets niellés très beaux, car il était vraiment excellent dans ce métier. Poussé par le désir si naturel de courir le monde et de connaître les méthodes des autres artistes, il prit congé de Francia, et se rendit à Venise, où il fut très bien accueilli par les artistes de cette cité.

Sur ces entrefaites, quelques Flamands étant venus à Venise et ayant apporté des gravures sur bois et sur cuivre d'Albert Dürer, Marc Antonio les vit exposées sur la place Saint-Marc. Stupéfait de la manière du travail et du mode de faire de Dürer, il dépensa dans leur acquisition presque tout l'argent qu'il avait apporté de Bologne, et acheta, entre autre choses, la Passion du Christ, gravée sur bois en trente-six feuilles in-quarto et nouvellement publiée par Dürer, qui commençait par le Péché d'Adam et son Expulsion du Paradis, et se terminait par la Descente du Saint-Esprit sur les Apôtres. Marc Antonio, considérant quel honneur et quelle fortune aurait pu acquérir celui qui se serait adonné à cet art en Italie, résolut de s'y appliquer de tous ses efforts. Il commença par contrefaire les gravures d'Albert Dürer qu'il avait achetées, en étudiant leurs tailles; elles étaient en si grande vogue que chacun voulait en avoir. Il grava donc sur cuivre les trente-six feuilles de la Passion et de l'Histoire du Christ gravée sur bois, sans oublier la marque de Dürer qui était A D (1), et il réussit dans son imitation au point que ses estampes furent vendues et achetées pour être d'Albert Dürer, sans que de longtemps l'on s'aperçût de la contrefaçon. On en écrivit à Dürer, en Flandre, en lui envoyant un exemplaire des contrefaçons de Marc Antonio; Dürer, furieux, partit de Flandre et vint à Venise, où il se plaignit à la Seigneurie; mais il obtint seulement qu'à l'avenir Marc Antonio ne se servirait plus de son nom, ni de sa marque dans ses œuvres (2).

Marc Antonio alla ensuite à Rome et se consacra tout entier au dessin, et Albert Dürer, de retour en Flandre, y trouva un rival qui avait déjà produit plusieurs gravures d'une finesse extrême, c'est Lucas de Hollande (3), qui, bien que moins bon dessinateur que Dürer, ne

(1) Inexact. Son chiffre était 

(2) Cette histoire paraît inventée. Dürer n'alla qu'une seule fois à Venise, en 1506.

(3) Appelé généralement Lucas de Leyde, 1494-1533. On connaît de lui cent soixante-quatorze estampes.



laissait pas de l'égaliser en beaucoup de choses, pour le burin. Parmi beaucoup de grandes et belles planches, les premières sont de 1509 et représentent dans des médaillons un Portement de Croix et un Crucifiement (1). Il publia ensuite un Samson, un David à cheval, un saint Pierre martyr avec ses bourreaux (2), et un David jouant de la harpe devant le roi Saül. Peu de temps après, Lucas exécuta une grande gravure d'une taille très fine, où l'on voit Virgile exposé dans une corbeille suspendue à une fenêtre (3), ainsi que des figures et des têtes si merveilleuses qu'Albert Dürer se creusa la tête pour combattre son rival et publia quelques estampes d'une telle perfection que l'on ne saurait faire mieux. Pour montrer tout son savoir, il fit un Chevalier armé et à cheval (4), représentant la Force humaine, et si bien exécuté qu'on distingue le brillant des armes et de la robe noire du cheval, ce qui est difficile à rendre dans un dessin. Cet homme fort est accompagné de la Mort, tenant un sablier, du diable et d'un chien poilu rendu avec toutes les plus grandes finesses possibles. L'an 1512, parurent de sa main seize petits sujets de la Passion du Christ (5), où l'on admire les figures les plus belles, les plus gracieuses et en même temps les plus vigoureuses que l'on puisse imaginer. Aiguillonné par cette concurrence, Lucas de Hollande grava douze feuilles semblables et fort belles, mais pas aussi parfaites que celles de Dürer, sous le rapport du burin et du dessin. Il fit, en outre, un saint Georges encourageant la jeune fille condamnée à être dévorée par un dragon, Salomon adorant les idoles, le Baptême du Christ, Pyrame et Thisbé, Assuérus et la reine Esther, agenouillée devant lui.

De son côté, Albert Dürer, ne voulant pas être surpassé par Lucas (6), ni en quantité, ni en bonté d'œuvres produites, grava une figure nue sur un nuage, et la Tempérance avec des ailes admirables, tenant en main une coupe d'or et une bride ; le paysage de cette planche est très fin (7). Il exécuta ensuite un saint Eustache agenouillé devant un cerf, dans les cornes duquel apparaît le Crucifix (8), gravure admirable, particulièrement à cause de quelques chiens, dans des attitudes variées,

(1) Cette série de 1509 comprend neuf médaillons. Ce ne sont pas de ses premières œuvres.

(2) Le David et le saint Pierre n'existe pas.

(3) Publié en 1525.

(4) Planche dite le Cavalier avec la Mort et le Diable, 1513.

(5) Quatorze feuilles datées 1521.

(6) L'histoire de cette rivalité a été inventée par Vasari.

(7) Ces deux planches sont appelées la Grande et la Petite Fortune,

(8) Gravure dite le saint Hubert.

qui ne sauraient être plus beaux. Parmi les nombreux enfants que Dürer a gravés pour décorer des armoiries et des devises, on remarque ceux qui soutiennent un écu renfermant une figure de la Mort, coiffée d'un casque surmonté d'un coq dont les plumes sont traitées avec une telle délicatesse qu'il est impossible d'obtenir une taille plus fine avec le burin. Dernièrement, Dürer a publié (1) un saint Jérôme vêtu en cardinal et occupé à écrire, avec un lion qui dort à ses pieds ; le soleil traverse les vitres des fenêtres et envoie des rayons si vifs dans la chambre où le saint écrit, que c'est une merveille à regarder. On y voit, en outre, des livres, des horloges, des manuscrits et une foule d'autres accessoires supérieurement rendus. Peu après, l'an 1523, il fit un petit Christ avec les Apôtres (2) ; c'est une de ses dernières productions. On lui doit aussi plusieurs portraits, tels que ceux d'Erasmus, de Rotterdam, du cardinal Albert de Brandebourg, électeur de l'Empire, et le sien propre (3). Tout en s'occupant beaucoup de gravure, il n'abandonna pas la peinture ; il peignit au contraire continuellement des panneaux, des toiles et d'autres œuvres toutes précieuses. De plus, il laissa de nombreux écrits relatifs à la gravure, à la peinture, à la perspective et à l'architecture.

Pour revenir à la gravure, les œuvres de Dürer furent cause que Lucas de Hollande s'efforça de suivre ses traces. Après les estampes mentionnées plus haut, il grava sur cuivre quatre sujets tirés de l'histoire de Joseph, les quatre Évangélistes, les trois anges qui apparurent à Abraham dans la vallée de Mambré, Suzanne au bain, David en prière, le triomphe de Mardochée, Loth enivré par ses filles, la Création d'Adam et d'Ève, Dieu défendant à nos premiers parents de manger le fruit d'un arbre qu'il leur montre, et Caïn tuant son frère Abel ; toutes ces planches furent publiées l'an 1529 (4). Mais les œuvres qui, plus que toute autre, augmentèrent sa réputation, furent un Crucifiement de Jésus et un *Ecce Homo* (5). Ces deux planches, de grandes dimensions et renfermant beaucoup de figures, sont regardées comme très précieuses, ainsi qu'une Conversion de saint Paul sur le chemin de Damas. Ces divers morceaux suffirent pour montrer que Lucas peut être compté parmi les maîtres qui ont excellé dans le travail du burin. Les compositions de ses sujets sont plus conformes aux règles de l'art

(1) En 1514.

(2) Cette série est inconnue. Il y a cinq gravures représentant des Apôtres ; c'est peut-être celles dont Vasari veut parler.

(3) Gravure sur bois.

(4) Cette date n'est pas exacte. La Suzanne est de 1508, le Mardochée de 1515, l'Histoire de Joseph, de 1512, Loth et ses filles, de 1530.

(5) Daté 1510 ; grande planche contenant plus de cent personnages.

que celles d'Albert Dürer ; leur arrangement est si clair, qu'il semble que la scène que Lucas a voulu représenter n'a point dû se passer autrement. En outre, les estampes de Lucas se distinguent par une ingénieuse dégradation de tailles ; les objets qui s'éloignent progressivement sont exprimés à l'aide de touches légères habilement calculées, qui, peu à peu, échappent à l'œil, tout comme dans la nature les lointains se perdent de vue insensiblement. On n'obtiendrait rien de plus harmonieux avec les couleurs : aussi ces considérations ont-elles ouvert les yeux à beaucoup de peintres. Il fit encore beaucoup de petites estampes représentant des Madones, les douze Apôtres avec le Christ, des Saints et des Saintes, des armures, des casques et différentes fantaisies, entre autres un paysan qui, se faisant arracher une dent, éprouve une telle douleur qu'il ne s'aperçoit pas qu'une femme lui dérobe sa bourse. Les œuvres de Dürer et de Lucas ont été causes qu'après eux quantité de Flamands et d'Allemands ont gravé des planches semblables, très belles.

Mais n'oublions pas Marc Antonio. Arrivé à Rome, il grava sur cuivre une très belle planche, d'après Raphaël d'Urbin, et représentant Lucrece qui se donne la mort, exécutée avec tant de soin et dans une si belle manière que Raphaël, l'ayant immédiatement reçue de plusieurs de ses amis, se décida à faire graver les dessins de quelques-unes de ses compositions. A peu de temps de là, Marc Antonio grava donc un dessin du Jugement de Pâris, où Raphaël s'était plu à introduire le char du soleil, les nymphes des bois, celles des fontaines et celles des fleuves, ainsi que quantité de magnifiques accessoires ; la gravure de Marc Antonio excita à Rome une profonde admiration. Il grava ensuite le Massacre des Innocents, où l'on voit des nus admirables, le Neptune entouré de petits sujets de l'histoire d'Énée, un très bel enlèvement d'Hélène, dessiné par Raphaël, et le Martyre de sainte Félicité, plongée dans l'huile bouillante, tandis que ses fils sont décapités. Ces planches acquirent tant de réputation à Marc Antonio qu'elles étaient plus estimées que celles des Flamands, à cause de leur beau dessin et que les marchands en tiraient de grands profits.

Depuis plusieurs années, Raphaël avait pour broyeur de couleurs un apprenti nommé Baviera et, comme il savait quelque chose, Raphaël le chargea d'imprimer les gravures de Marc Antonio et d'en faire la vente en gros et au détail. S'étant donc réunis, ceux-ci imprimèrent un grand nombre de planches, qui leur valurent un gain considérable. Toutes ces gravures furent signées par Marc Antonio de la manière suivante : pour indiquer le nom de Raphaël Sanzio d'Urbin R S, pour

celui de Marcantonio, M F (1). Elles représentent Vénus embrassée par l'Amour, d'après un dessin de Raphaël, et Dieu bénissant la race d'Abraham ; on voit dans celle-ci la servante avec deux enfants (2). Ils gravèrent ensuite les médaillons que Raphaël avait peints dans le Vatican, c'est-à-dire, la Philosophie, la Poésie, la Théologie et la Jurisprudence ; puis une petite planche, d'après le mont Parnasse, qui est dans la même chambre ; Énée emportant Anchise pendant l'incendie de Troie, dessin d'après lequel Raphaël avait l'intention de faire un petit tableau ; puis la Galathée sur un char tiré par-les dauphins et entourée de tritons qui enlèvent une nymphe. Après avoir achevé ces ouvrages, Marc Antonio reproduisit sur cuivre des figures séparées, dessinées par Raphaël, à savoir : Apollon tenant un instrument de musique, l'Amour offrant un rameau d'olivier à la Paix, les trois Vertus théologiques, les quatre Vertus morales, le Christ avec les douze Apôtres ; la Madone du tableau d'Ara cœli sur une demi-feuille ; également la Vierge avec saint Jérôme, l'ange Raphaël et le jeune Tobie que le Sanzio envoya à San Domenico de Naples ; sur une petite feuille, une Vierge assise sur une chaise et embrassant l'enfant Jésus demi-vêtu, enfin une foule d'autres Madones tirées de différents tableaux peints par Raphaël. Il grava ensuite un saint Jean-Baptiste, jeune et assis dans le désert, et la sainte Cécile de l'église de San Giovanni in Monte, qui est une fort belle gravure. Raphaël ayant terminé tous les cartons des tapisseries qui furent ensuite tissées de soie et d'or pour la chapelle du pape, et qui représentent l'Histoire de saint Pierre, de saint Paul et de saint Étienne, Marc Antonio grava la Prédication de saint Paul, la Lapidation de saint Étienne et la Guérison de l'aveugle. Ces estampes furent si belles, grâce à l'invention et au dessin de Raphaël, ainsi qu'au travail au burin de Marc Antonio, qu'il n'était pas possible de voir mieux. Il grava ensuite, d'après Raphaël, une magnifique Descente de croix, où l'on remarque surtout la Vierge évanouie, et peu de temps après le Portement de croix (3), d'après le tableau de Raphaël, qui fut envoyé à Palerme ; puis une belle et grande estampe, d'après un dessin de Raphaël représentant le Christ dans les airs, avec la Vierge, saint Jean-Baptiste et sainte Catherine à genoux, ainsi que saint Paul, apôtre, debout. Les planches de toutes ces gravures étaient presque usées par le tirage lorsqu'elles

(1) Ou M, M A, A M F. La plus grande partie ne sont pas signées. On connaît trois cent quatre-vingt-trois numéros gravés par lui.

(2) Cette planche représente Noé.

(3) Gravé et signé par Agostino de Venise, 1517.



disparurent ou furent dérobées par des Allemands, pendant le sac de Rome. Il grava de profil le portrait du pape Clément VII, avec le visage rasé, sous forme de médaillon, puis deux portraits de l'empereur Charles-Quint, jeune et plus âgé, celui de Ferdinand, roi des Romains (1), qui lui succéda à l'Empire, celui de Messer Pietro Aretino, poète fameux, dessiné à Rome d'après nature et dont le portrait est le plus beau que Marc Antonio ait jamais fait : peu de temps après, les douze empereurs romains en médaillons. Raphaël envoya quelques-unes de ces estampes en Flandre à Albert Dürer, qui loua beaucoup Marc Antonio et donna à son tour à Raphaël, outre différentes gravures, son propre portrait qui fut très admiré.

La réputation de Marc Antonio s'augmentait chaque jour et la gravure était venue en tel honneur que de nombreux élèves se groupèrent autour de lui, pour apprendre. Ceux qui y firent le plus de profit furent Marco (2) de Ravenne, qui signa ses estampes du chiffre de Raphaël R S, et Agostino (3) de Venise, qui signa A V. Tous deux gravèrent plusieurs dessins de Raphaël, à savoir la Vierge avec le Christ mort étendu et à ses pieds saint Jean, la Madeleine, Nicodème et les autres Maries ; pareillement, mais en plus grand, la Vierge avec les bras ouverts et les yeux tournés vers le ciel, dans une attitude éplorée, devant le corps de son Fils. Agostino fit ensuite une grande Nativité du Christ, avec les bergers, les anges et Dieu le Père dans le haut ; autour de la cabane sont des vases de formes antiques et modernes. Une autre planche représente un brûle-parfums composé de deux femmes ayant sur la tête un vase percé de trous. Sur une gravure, on voit un homme changé en loup, qui s'avance pour dévorer un dormeur couché dans un lit (4). Puis il représenta Alexandre offrant la couronne royale à Roxane, tandis que des Amours volant dans les airs arrangent ses cheveux, ou bien jouent avec les armes du héros (5).

Agostino et Marco gravèrent, d'après Raphaël, la Cène du Christ avec les Apôtres, sur une grande feuille l'Annonciation et deux sujets des noces de Psyché, que Raphaël avait peintes peu auparavant. Du reste, on peut dire que Marco et Agostino ont gravé, entre eux deux, presque tout ce que Raphaël a jamais peint ou dessiné. Comme il

(1) Gravé par Agostino, 1534.

(2) Marco Dente da Ravenna, tué pendant le sac de Rome, en 1527.

(3) Agostino de Musis ; ses estampes sont datées de 1509 à 1536.

(4) Histoire de Lycaon et de Jupiter.

(5) Gravé par Caraglio.



n'y avait presque aucun ouvrage de Raphaël qu'ils n'eussent reproduit, ils publièrent en dernier lieu les sujets que Jules Romain avait peints dans les Loges, d'après les dessins de Raphaël. Quelques-unes des premières estampes de Marco, signées M R, c'est-à-dire Marco Ravignano, et d'Agostino, signées A V (Agostino Veneziano), ont été répétées par d'autres, par exemple, la Création du monde, la Création des animaux, le Sacrifice de Caïn et d'Abel, la mort d'Abel, le sacrifice d'Abraham, l'Arche de Noé, le Déluge, la Sortie de l'Arche, le Passage de la Mer Rouge, Moïse apportant les lois du mont Sinaï, la Manne céleste, la Mort de Goliath déjà gravée par Marc Antonio, Salomon bâtissant le Temple, le Jugement de Salomon, la Visite de la Reine de Saba ; dans le Nouveau Testament, la Nativité du Christ, la Résurrection et la Descente du Saint-Esprit. Toutes ces estampes furent exécutées du vivant de Raphaël, après la mort duquel, Marco et Agostino s'étant séparés, le dernier grava pour Baccio Bandinelli, sculpteur florentin, des pièces d'anatomie sèches et des squelettes et ensuite une Cléopâtre. Encouragé par le succès qu'obtinrent ces ouvrages, Bandinelli dessina et fit graver le Massacre des Innocents, l'un des plus grands morceaux que l'on ait vus jusqu'alors.

Pendant ce temps Marc Antonio publia en petit format les douze Apôtres, de diverses manières, et plusieurs saints et saintes, afin que les pauvres peintres qui n'étaient pas forts dessinateurs pussent s'en aider dans leurs besoins. Il grava aussi un jeune homme nu retenant une grande bannière gonflée par le vent, et aux pieds duquel est un lion ; un autre appuyé sur une base, un petit saint Jérôme considérant une tête de mort dans laquelle il met un doigt, d'après un dessin de Raphaël. Il fit ensuite une Justice, d'après les tapisseries de la chapelle, les trois Grâces d'après l'antique, l'Aurore montée sur un char tiré par deux chevaux bridés par les Heures, et, enfin, une Vierge gravissant les degrés du temple.

Après ces œuvres, Jules Romain, qui n'avait jamais voulu, par modestie, faire graver aucun de ses ouvrages du vivant de Raphaël, de peur que l'on ne crût qu'il songeait à lutter avec lui, fit graver, après la mort de celui-ci, par Marc-Antonio, deux magnifiques combats de cavaliers sur de grandes feuilles, les histoires de Vénus, d'Apollon, et d'Hyacinthe, qu'il avait peintes dans la salle de bains de la villa de Messer Baldassare Turini da Pescia, et, pareillement, les quatre sujets de la vie de la Madeleine, ainsi que les quatre Évangélistes de la voûte de la chapelle della Trinita, faits pour une courtisane, et appartenant aujourd'hui à Messer Agnolo Massimi. Il grava encore

un très beau chapiteau antique, provenant de Marino, qui est aujourd'hui dans la cour de Saint-Pierre, et sur lequel est figuré une chasse au lion, puis un des bas-reliefs en marbre de l'Arc de Constantin, finalement plusieurs sujets que Raphaël avait dessinés pour la galerie et les loges du Vatican. Ces derniers morceaux furent plus tard gravés de nouveau par Tommaso Barlacchi, en même temps que les sujets des tapisseries du Consistoire.

Jules Romain fit ensuite graver par Marc Antonio vingt planches dont chacune représentait des hommes et des femmes couchés dans les postures les plus obscènes ; ce qui était plus grave, elles étaient accompagnées d'un sonnet analogue à la scène, composé par Messer Pietro Aretino, de sorte que je ne saurais décider lequel était le plus grossier : ou les dessins du peintre pour les yeux, ou les vers du poète pour les oreilles. Cette indignité fut vivement blâmée par Clément VII, et quand elle fut publiée, le pape n'aurait pas manqué de châtier rudement Jules Romain, si celui-ci n'eût été en sûreté à la cour de Mantoue. Ces dessins ayant été trouvés dans des endroits où on ne les aurait jamais soupçonnés, non seulement on les prohiba, mais encore on saisit Marc Antonio et on le jeta en prison (1). Si le cardinal de Médicis et Baccio Bandinelli, lequel était alors au service du pape, n'eussent obtenu sa grâce, Marc Antonio aurait probablement mal fini. N'est-ce pas, en vérité, un crime que d'employer les dons de Dieu à scandaliser le monde par des œuvres abominables ?

Sorti de prison, Marc Antonio acheva, pour Baccio Bandinelli, une grande planche du Martyre de saint Laurent, qu'il avait commencée avant son arrestation, et pleine de figures nues. Elle fut exécutée avec un soin incroyable, bien que Baccio Bandinelli allât dire au pape, pendant que Marc Antonio y travaillait, qu'il commettait beaucoup d'erreurs. Mais le Bandinelli rapporta toute la honte que méritait son peu de courtoisie, parce que Marc Antonio, instruit de ce qui s'était passé, termina sa planche à l'insu de Baccio, et montra au pape, grand amateur des arts du dessin, le dessin original de Bandinelli et l'estampe qu'il en avait tirée. Le pape reconnut que Marc Antonio, loin d'avoir commis des erreurs, avait corrigé de lourdes balourdises du Bandinelli, et qu'il avait mieux opéré avec le burin que Baccio avec le crayon. Il ne lui épargna pas les éloges et le vit toujours depuis avec plaisir ; on croit même qu'il lui aurait fait beaucoup de bien, mais le sac de Rome étant survenu, Marc Antonio fut réduit presque à la

(1) Ces planches ont été détruites ; on n'en connaît aucun exemplaire.

mendicité ; outre qu'il y laissa toutes ses affaires, il dut payer une forte rançon pour sortir des mains des Espagnols, puis il quitta Rome pour ne plus y revenir. A dater de ce moment, il ne produisit plus que très peu d'ouvrages. Notre art doit conserver à Marc Antonio une grande reconnaissance pour avoir donné un début et un développement à la gravure en Italie, dont les autres artistes ont depuis profité, comme on le verra plus loin.

A cette époque, Agostino de Venise, dont nous avons déjà parlé, vint à Florence, dans l'espoir de s'associer avec Andrea del Sarto, qui, après Raphaël, était regardé comme l'un des meilleurs peintres de l'Italie. Andrea, ayant consenti à faire graver ses œuvres, dessina un Christ mort soutenu par trois anges ; mais, comme la gravure ne vint pas à son idée, il ne voulut plus laisser graver un seul de ses tableaux. Ce ne fut qu'après sa mort que l'on publia la Visitation de sainte Élisabeth et le saint Jean baptisant des fidèles, tirés de la série peinte en clair-obscur par lui, dans la cour dello Scalzo, à Florence.

Outre les œuvres qu'il exécuta en compagnie d'Agostino, Marco de Ravenne grava aussi, tout seul, de nombreuses planches que l'on reconnaît à sa marque, et qui sont toutes vraiment dignes de louanges. Bien d'autres sont venus après ceux-ci et ont excellemment travaillé la taille, en sorte que chaque pays a pu profiter et voir les œuvres remarquables des artistes excellents, et il n'en a pas manqué qui ont eu l'idée de graver sur bois des estampes qui paraissent coloriées au pinceau en clair-obscur, chose ingénieuse et difficile. Ainsi Ugo da Carpi, peintre médiocre, eut un esprit subtil dans les autres fantaisies. Il employait deux planches, dont l'une, gravée à la manière ordinaire, lui donnait les contours et les ombres, et l'autre donnait l'impression de la couleur ; les lumières étaient obtenues au moyen du blanc du papier que les tailles laissaient intact, en sorte que la planche une fois tirée paraissait éclaircie à la céruse. Ugo exécuta de cette façon, d'après un dessin en clair-obscur de Raphaël, une Sibylle assise et lisant à la lueur d'une torche tenue par un enfant habillé. Encouragé par le succès, il imagina de faire des estampes sur bois en trois teintes : la première donnait les ombres, la seconde les demi-teintes, la troisième les clairs et les lumières du blanc du papier. Ce nouvel essai lui réussit, au point qu'il grava de cette manière Énée portant son père Anchise, pendant l'incendie de Troie, une Déposition de Croix et l'histoire de Simon le Magicien, dessinée par Raphaël pour les tapisseries de la chapelle. Il publia également David tuant Goliath et la Fuite des Philistins, d'après un dessin que Raphaël avait fait, pour le reproduire

dans les loges du Vatican. Ugo fit encore une foule d'estampes en clair-obscur, parmi lesquelles celle qui représente Vénus jouant avec des Amours. Comme nous avons dit plus haut que Ugo était peintre, je ne passerai pas sous silence qu'il fit à Rome, sur l'autel del Volto Santo, un tableau à l'huile qu'il peignit sans se servir du pinceau, partie avec ses doigts, partie avec des outils bizarres (1). Un matin que j'assistais à la messe avec Michel-Ange, devant l'autel del Volto Santo, je lus au bas du tableau d'Ugo qu'il avait été peint sans pinceau, et je montrai en riant cette inscription à Michel-Ange, qui me répondit : « Il aurait mieux valu qu'il se fût servi de pinceaux et qu'il eût fait quelque chose de moins mauvais. »

L'invention de la gravure sur bois en clair-obscur, à l'aide de deux planches, dont Ugo est l'auteur, fut cause que plusieurs, suivant ses traces, ont produit dans ce genre quantité de gravures très belles. Ainsi Baldassare Peruzzi, peintre siennois, fit en clair-obscur une belle estampe d'Hercule chassant l'Avarice chargée de vases d'or et d'argent, loin du mont Parnasse où sont les Muses dans diverses belles attitudes. Francesco Mazzuoli de Parme (2) grava de son côté un Diogène (3) en grand format, qui est supérieur à tout ce qui est jamais sorti des mains d'Ugo. Mazzuoli, ayant enseigné à Antonio da Trento la manière de tirer des épreuves avec trois planches, lui fit faire le Martyre de saint Pierre et de saint Paul, en clair-obscur ; il exécuta ensuite, avec deux planches seulement, la Sibylle Tiburtine, qui montre à l'empereur Octave le Christ venant de naître et porté par la Vierge ; puis un homme nu et assis, qui tourne le dos, dans une belle manière ; pareillement, dans un ovale, la Vierge couchée, et quantité d'autres pièces qui furent imprimées après sa mort par Ioannicolo de Vicence (4). Mais les plus belles estampes en clair-obscur ont été faites par Domenico Beccafumi de Sienne, après la mort du Parmigianino, comme nous le dirons dans la Vie de Domenico. On ne saurait encore trop louer l'invention de la gravure à l'eau forte, qui, si elle ne donne pas de résultats aussi nets que le burin, permet de travailler avec plus de facilité et de rapidité. Voici comment on opère : On étend sur une planche de cuivre une couche de cire, de vernis ou de couleur à l'huile, sur laquelle on dessine avec une pointe de fer très fine, de façon à

(1) Ce tableau existe encore, à Saint-Pierre, sacristie des Beneficiati ; signé : *per Ugo Carpi, intaiatore, fatto senza penelo.*

(2) Dit Parmigianino ou le Parmesan.

(3) Gravé par Ugo da Carpi.

(4) De son vrai nom Giuseppe Vincentino.

enlever sous le trait la couche d'enduit ; puis on verse sur la planche l'eau forte qui creuse le cuivre dans les endroits où il est à découvert, de façon qu'on n'a plus ensuite qu'à imprimer. Francesco Mazzuoli grava ainsi une foule de petits sujets très gracieux, et, entre autres, une Nativité de Jésus, les Maries pleurant le Christ mort, et l'une des tapisseries de la chapelle faites sur le dessin de Raphaël.

Après ces maîtres, Batista (1), peintre de Vicence, est l'auteur de cinquante paysages variés ; viennent ensuite Battista del Moro (2) de Vérone et Jérôme Cock (3), lequel grava en Flandre les Arts libéraux, et, à Rome, la Visitation peinte dans l'église della Pace par Fra Sebastiano de Venise, ainsi qu'une autre Visitation laissée dans l'oratoire della Misericordia par Francesco Salviati, la fête du Monte Testaccio et quantité d'œuvres d'après des peintures de Battista Franco et autres, à Venise.

Pour revenir à la gravure au burin, après que Marc Antonio eut publié toutes les planches que nous avons mentionnées plus haut, le Rosso étant allé à Rome, Bavière lui persuada de faire graver quelques-unes de ses œuvres. Il donna alors à Gian Jacopo del Caraglio de Vérone (4), qui avait une très bonne main et cherchait le mieux possible à imiter Marc Antonio, une figure d'anatomie tenant une tête de mort et assise sur un serpent, à côté d'un cygne qui chante. Cette estampe fut si bien réussie, que le Rosso fit graver, en feuilles de moyenne grandeur, quelques-uns des travaux d'Hercule, à savoir : la Mort de l'Hydre, le Combat avec Cerbère, la Mort de Cacus, la Défaite d'Achéloüs transformé en taureau, la Bataille des Centaures et l'Enlèvement de Déjanire par Nessus. Ces estampes furent si bien réussies, elles ont une si belle taille, que le même Jacopo grava sur le dessin du Rosso l'Histoire des Piérides, qui, ayant osé défier les Muses et disputer avec elles le prix de la voix, furent changées en pies. Bavière ayant fait ensuite dessiner au Rosso, pour un livre, vingt Divinités placées dans des niches avec leurs attributs, Gian Jacopo Caraglio les grava avec beaucoup de grâce, et reproduisit ensuite leurs métamorphoses ; mais le Rosso, ayant eu quelques démêlés avec le Bavière, ne dessina que deux de ces derniers sujets. Bavière fit faire les dix autres par Perino del Vaga. Les deux du Rosso furent l'Enlèvement de Proserpine et

(1) Giambattista Pittoni, né en 1520 ; signé : B. P. V. F.

(2) Battista d'Agnolo, gendre et disciple de Torbido, dit Il Moro.

(3) Né et mort à Anvers. Né en 1510 (?), mort en 1570.

(4) On connaît de lui soixante-quatre numéros signés du nom ou IA. V. Sa vie est inconnue.



Philyre transformée en cheval (1) ; toutes ces estampes ont toujours été d'un haut prix. Caraglia commença ensuite, pour le Rosso, l'Enlèvement des Sabines, qui aurait été une très belle gravure, mais qui ne fut pas achevé, à cause du sac de Rome. Rosso s'en alla, et toutes les estampes furent perdues. Si cette planche a été publiée plus tard, c'est fâcheux, parce qu'elle a été terminée par un ignorant qui ne pensait qu'au bénéfice à en retirer.

Le Caraglio grava ensuite, pour Francesco Parmigiano, le Mariage de la Vierge et quelques autres de ses œuvres ; pour Titien, une magnifique Nativité, d'après un des tableaux de celui-ci. Après avoir fait bon nombre d'estampes, Caraglio se mit à graver des camées et des cristaux avec un tel succès qu'il vint à mépriser son premier métier au point de ne vouloir plus s'occuper que de joyaux, de gravure en creux et d'architecture. Il s'attacha au service du roi de Pologne, dont les libéralités lui ont fourni les moyens de passer tranquillement sa vieillesse dans sa patrie, au milieu de ses disciples et de ses amis.

Après ceux-ci, nous avons un autre excellent graveur sur cuivre, appelé Lamberto Suave (2), de la main duquel nous avons le Christ et les douze Apôtres en treize feuilles d'une finesse de burin qui approche de la perfection. S'il avait eu un meilleur dessin, comme le travail, le soin et l'exécution sont bons chez lui, il aurait obtenu des résultats merveilleux, ainsi qu'on peut s'en rendre compte par sa petite gravure de saint Paul qui écrit, et celle plus grande de la Résurrection de Lazare.

Giovambatista de Mantoue, élève de Jules Romain, a montré aussi beaucoup de talent comme graveur ; parmi ses œuvres, nous citerons la Vierge ayant la lune sous ses pieds et tenant son Fils ; quelques têtes coiffées de casques antiques, fort belles ; deux feuilles représentant un capitaine à pied et un à cheval ; Mars couvert de ses armes et assis sur un lit, pendant que Vénus regarde un Amour qu'elle allaite, planche qui a beaucoup de bon. Il y a encore de lui deux planches très originales représentant l'Incendie de Troie et faite avec une grâce, un dessin et une invention extraordinaires. Ces planches et beaucoup d'autres du même auteur sont signées de ces lettres : I. B. M.

Enca Vico (3), de Parme, ne fut inférieur à aucun des maîtres que nous venons de mentionner. Il grava sur cuivre, d'après le Rosso,

(1) Métamorphose inexacte. Rhée ayant surpris la nymphe Philyre et Saturne, celui-ci se transforma en cheval pour s'enfuir plus vite.

(2) De son vrai nom Lambert Sutermaus.

(3) Ses gravures sont datées 1541 à 1560; mort le 17 août 1567.

l'Enlèvement d'Hélène et Vulcain dans sa forge, entouré d'Amours qui fabriquent des flèches, au milieu de Cyclopes, planche remarquable ; puis la Léda de Michel-Ange ; une Annonciation, d'après un dessin de Titien ; l'histoire de Judith, tirée des fresques de Michel-Ange à la Sixtine ; le portrait du jeune duc Cosme de Médicis armé, d'après un dessin de Bandinelli ; le portrait de Bandinelli lui-même, enfin la Dispute de Cupidon et d'Apollon, en présence des Dieux. Enca aurait encore beaucoup travaillé pour le Bandinelli, si celui-ci eût voulu le rétribuer dignement de ses peines et lui en eût été reconnaissant.

Ensuite Francesco Salviati, peintre excellent de Florence, fit graver à Enca, aidé par la libéralité du duc Cosme, cette grande planche de la Conversion de saint Paul, pleine de chevaux et de soldats, qui fut trouvée fort belle, et qui acquit grand renom à Enca. Il fit après le portrait du seigneur Jean de Médicis, père du duc Cosme, avec un encadrement plein de figures, et le portrait de l'empereur Charles-Quint, environné de trophées. Sa Majesté récompensa largement Enca qui, bientôt après, publia une autre belle estampe représentant une victoire remportée par l'empereur, sur les bords de l'Elbe. Pour le Doni, il exécuta, en forme de médaillons et avec de beaux ornements, les portraits de Henri, roi de France, du cardinal Bembo, de Messer Lodovico Ariosto, du Florentin Gello, de Messer Lodovico Domenichi, de la signora Laura Terracina, de Messer Cipriano Morosino, et du Doni lui-même.

Il grava encore, pour don Giulio Clovio, habile miniaturiste, saint Georges combattant contre le dragon ; cette gravure, qu'il faut ranger parmi ses premières, n'en est pas moins savamment burinée. Ensuite, comme il avait l'esprit élevé, et qu'il était désireux d'aborder des travaux plus importants, plus glorieux, Enca se livra à l'étude des monuments de l'antiquité, et surtout des médailles, dont il publia un livre, où l'on trouve les véritables effigies d'une foule d'empereurs et d'impératrices, avec des inscriptions et des revers de tout genre, propres à jeter une vive lumière sur l'histoire. Il mérita ainsi d'être grandement loué, et ceux qui l'ont critiqué dans les livres traitant des médailles ont eu tort. Il dessina encore une série de cinquante costumes d'hommes et de femmes, de paysans et de citadins, empruntés à l'Italie, à la France, à l'Espagne, au Portugal, à l'Angleterre, à la Flandre et à d'autres pays. On lui doit aussi un arbre de tous les empereurs, de même que l'arbre généalogique des marquis et des ducs de la maison d'Este, qu'il fit pour Alphonse II, duc de Ferrare, auprès duquel il est aujourd'hui en haute faveur. C'est pour ces travaux et bien d'autres qu'il a exécutés,

et qu'il exécute encore, que j'ai voulu faire de lui cette honorable mention, parmi tant d'artistes de talent.

La gravure au burin a été cultivée par beaucoup d'autres maîtres, qui, sans avoir atteint la perfection de ceux dont nous avons parlé plus haut, ont néanmoins puissamment contribué par leurs travaux à faire connaître les ouvrages des peintres fameux aux gens d'au delà des montagnes, et aux personnes qui ne pouvaient se transporter dans les villes où se trouvaient les originaux. Bien que beaucoup de ces estampes soient mal venues, à cause de l'avidité des imprimeurs, qui songeaient plus à l'argent qu'à l'honneur, il y en a quelques-unes cependant qui sont dignes d'éloges, comme, par exemple, le Jugement dernier de Michel-Ange Buonarroti, gravé par Giorgio de Mantoue (1); le Crucifiement de saint Pierre et la Conversion de saint Paul, gravés d'après les peintures de la chapelle Pauline, par Giovambatista de' Cavalieri, auquel on doit également la Méditation de saint Jean-Baptiste, la Descente de Croix de Daniele Ricciarelli de Volterra, peinte dans l'église de la Trinité de Rome, une Vierge environnée d'anges et une infinité d'autres pièces.

Plusieurs gravures ont aussi été faites d'après Michel-Ange, pour le compte de Antonio Lanferri (2), qui a employé nombre de graveurs et d'imprimeurs à cet effet, et qui a publié des livres pleins de poissons de toute sorte, le Phaéton, le Titus, le Ganymède, les Tireurs d'arc, la Bacchanale, le Songe, la Pieta et le Crucifix, d'après les originaux exécutés par Michel-Ange pour la marquise de Pescara, et de plus les quatre Prophètes de la chapelle, et une foule d'autres sujets gravés et tirés si horriblement que je juge à propos de taire les noms des graveurs et des imprimeurs. Si je nomme Antonio Lanferri et Tommaso Barlacchi, c'est qu'ils ont employé bon nombre de jeunes gens à graver des grotesques, des temples antiques, des corniches, des bases, des chapiteaux et divers fragments d'architecture avec leurs mesures. Ces pitoyables ouvrages indignèrent Sebastiano Serlio, de Bologne, qui grava alors en bois et sur cuivre deux livres d'architecture dédiés à Henri, roi de France, et où l'on remarque, entre autres choses, trente portes d'ordre rustique, et vingt plus soignées. Pareillement Antonio Labacco a publié tous les antiques de Rome avec leurs mesures finement et habilement gravées par un artiste pérugin. Jacopo Barozzi da

(1) Giorgio Ghisi, né vers 1520, mort en 1582; soixante et onze numéros.

(2) Antoine Lafrery, né en Franche-Comté, vers 1512; marchand d'estampes comme Barlacchi.

Vignola (1), architecte, ne s'est pas moins distingué en mettant au jour un livre orné de gravures sur cuivre, où il explique clairement les principes des proportions des cinq ordres et la manière de les amplifier et de les diminuer. Ce livre, par son utilité, a mérité à son auteur la reconnaissance des artistes qui doivent payer le même tribut à Jean Cousin de Paris pour ses gravures et ses traités d'architecture.

A Rome, Niccolo Beatricetto (2), de Lorraine, a gravé au burin, avec talent, deux combats de cavalerie, divers animaux très bien faits, et, d'après le dessin du peintre Girolamo Mosciano de Brescia, le Christ ressuscitant le fils de la veuve. Beatricetto a en outre gravé une Annonciation dessinée par Michel-Ange, et la Navicella que Giotto exécuta en mosaïque, sous le portique de Saint Pierre.

De Venise sont venues pareillement de nombreuses et magnifiques gravures en bois et sur cuivre ; parmi les premières nous citerons des paysages, une Nativité du Christ, un saint Jérôme et un saint François du Titien ; parmi les secondes, le Tantale, l'Adonis, et en un mot toutes les estampes exécutées par Giulio Bonasone de Bologne, d'après les dessins de Raphaël, de Jules Romain, du Parmigiano et des meilleurs maîtres, dont il a pu avoir des dessins. Battista Franco (3), Vénitien, a gravé partie au burin, partie à l'eau forte, d'après différents peintres, la Nativité du Christ, l'Adoration des Mages, la Prédication de saint Pierre et maints sujets tirés des Actes des Apôtres et de l'Ancien Testament.

La gravure est aujourd'hui tellement en vogue, que ceux qui professent cet art ont continuellement en action des dessinateurs, qui reproduisent et gravent ce qui se fait de beau. C'est ainsi que nous avons vu arriver de France tout ce qu'on avait pu trouver de la main du Rosso, comme Clélie traversant un fleuve avec les Sabines, quelques mascarons faits pour le roi François et semblables aux Parques, une Annonciation originale, une Danse de dix femmes, et le roi François I<sup>er</sup> entrant dans le Temple de Jupiter, et laissant derrière lui l'Ignorance et les Vices. Ces estampes furent gravées sur cuivre par René Boivin (4), du vivant du Rosso. Lorsque ce maître fut mort, on reproduisit un bien plus grand nombre encore de ses ouvrages, tels que l'histoire complète d'Ulysse, et, pour ne pas citer autre chose,

(1) Grand architecte, 1507-1573.

(2) Nicolas Beautrizet, né à Lunéville vers 1507; 108 numéros datés de 1540 à 1562.

(3) Giambattista Franco, né à Udine en 1498; 107 numéros datés de 1561 à 1580.

(4) Né à Angers vers 1530, mort à Rome en 1598.

des vases, des candélabres, des salières et une infinité de pièces d'argenterie qui avaient été exécutées d'après ses dessins.

Luca Penni (1) a publié deux Satyres qui donnent à boire à un Bacchus, une Léda qui sort les flèches du carquois de Cupidon, une Suzanne au bain, et beaucoup d'autres estampes d'après ses propres dessins, et d'après ceux de Francesco Primaticcio, de Bologne, aujourd'hui abbé de Saint-Martin en France. Parmi les sujets que Luca Penni emprunta au Primaticcio, il y a le jugement de Pâris, le Sacrifice d'Abraham, une Vierge, le Mariage mystique de sainte Catherine, Jupiter métamorphosant Calisto en ours, le Conseil des Dieux, et Pénélope travaillant avec ses femmes. Grâce à ces estampes, qui la plupart sont faites sur bois, et généralement au burin, on est arrivé à graver les plus petites figures avec une finesse qu'on ne saurait surpasser. Quel est celui qui pourrait voir sans étonnement les ouvrages de Francesco Marcolini da Forli ? Nous nous bornons à mentionner son *Giardino de' Pensieri* (2) ; gravé sur bois, ce livre, qui présente au début une sphère d'astrologue et le portrait de l'auteur dessiné par Giuseppe Porta da Castelnuovo della Garfagnana, renferme des fantaisies variées, telles que la Destinée, l'Envie, la Calamité, la Timidité, la Louange, et d'autres choses semblables, qui furent très louées. On ne peut aussi qu'admirer les figures que l'imprimeur Gabriel Giolito mit dans ses éditions de *L'Orlando Furioso* et les onze morceaux anatomiques (3) dessinés pour Andrea Vessalio par le Flamand Jean de Calcar, et ensuite réduites à de moindres proportions et gravées sur cuivre par Valverde qui écrivit sur l'anatomie après Vessalio.

Parmi les nombreuses estampes publiées par les Flamands depuis dix ans, il y en a de fort belles, dessinées par un certain Michel (4), peintre, qui a travaillé pendant plusieurs années à Rome dans deux chapelles de l'église des Allemands. Ce sont les Israélites frappés de mort par les serpents, et trente-deux sujets de l'histoire de l'Amour et de Psyché, que l'on admire beaucoup.

Jérôme Cock, autre Flamand, a gravé, d'après un dessin de l'invention de Martin Hemskerk, une grande planche qui représente Dalila coupant les cheveux de Samson, non loin duquel on aperçoit les Philistins écrasés sous les décombres de leur temple. Il a fait, en

(1) Frère de Gianfrancesco Penni, dit Il Fattore, disciple de Raphaël.

(2) Publié en 1540.

(3) Anatomie de Vésale, première édition, Bâle 1543 ; Jean, né Kalkar 1500, mort à Naples en 1546.

(4) Coxcie, né à Malines en 1497, mort à Anvers en 1592.



trois feuilles plus petites, la Création d'Adam et d'Ève, leur Désobéissance et leur Expulsion du Paradis ; puis, en quatre feuilles de la même grandeur, le Démon peignant dans le cœur de l'homme l'Avarice, l'Ambition et les passions qui suivent celles-ci. On voit encore, de la main du même, vingt-sept sujets de la même grandeur, tirés de l'Ancien Testament, à commencer de l'Expulsion d'Adam du Paradis terrestre, dessinés par Martin avec une hardiesse et une vigueur remarquables, et ressemblant beaucoup à la manière italienne. Jérôme grava ensuite l'Histoire de Suzanne en six médaillons, et vingt-trois sujets de l'Ancien Testament : six de ces sujets appartiennent à l'histoire de David, huit à celle de Salomon, quatre à celle de Balaam, et cinq à celle de Judith et de Suzanne. Il publia aussi vingt-neuf sujets du Nouveau Testament, qui partent de l'Annonciation de la Vierge, et comprennent toute la Passion et la Mort du Christ. Jérôme Cock fit en outre, d'après Martin Hemskerk, les sept œuvres de Miséricorde, l'Histoire de Lazare riche et de Lazare pauvre, la Parabole du Samaritain en quatre feuilles, et également en quatre feuilles celles des Talents, telle qu'elle est décrite dans saint Mathieu, chapitre dix-huit.

Lic Frynck (1) exécuta dix morceaux de la Vie et de la Mort de saint Jean-Baptiste (2), en concurrence de Jérôme Cock ; mais, pendant ce temps, celui-ci grava les douze Tribus en autant de feuilles, où il figure Ruben avec un pourceau, pour désigner la luxure ; Siméon avec une épée, pour rappeler l'homicide, et enfin les chefs de toutes les tribus avec les symboles de leurs caractères.

Jérôme Cock grava ensuite plus finement, en dix feuilles, l'Histoire de David, depuis son sacre par Samuel jusqu'à son entrevue avec Saül, et en six feuilles, Amon s'éprenant de sa sœur Thamar, l'inceste et la mort d'Amon. Peu après, il publia, dans la même grandeur, dix sujets de l'histoire de Job, et tira des treize chapitres des Proverbes de Salomon cinq feuilles de la même sorte. Il fit encore l'Histoire des Mages, la Parabole de la robe nuptiale en six feuilles, d'après saint Mathieu, chapitre douze, et en six feuilles de la même grandeur quelques sujets des Actes des Apôtres ; puis huit feuilles semblables contenant huit femmes de parfaite bonté de l'Ancien Testament : Jaël, Ruth, Abigaïl, Judith, Esther et Suzanne ; et deux du Nouveau Testament : la Vierge Marie, mère du Christ, et Marie-Madeleine.

Il grava ensuite, en six feuilles, les Triomphes de la Patience, avec

(1) De Leyde.

(2) Sur les dessins de Frans Floris ; il vivait à Anvers entre 1540 et 1580.

diverses fantaisies. Le premier représente la Patience montée sur un char et tenant un étendard sur lequel est une rose entourée d'épines. Dans le deuxième, on voit, sur une enclume, un cœur ardent frappé par trois marteaux : le char est traîné par le Désir, dont les épaules sont garnies d'ailes, et par l'Espérance, qui porte une ancre ; derrière le char marche, captive, la Fortune avec sa roue brisée. Le troisième Triomphe montre le Christ armé de l'étendard de la croix et de sa Passion ; sur les côtés sont les Évangélistes personnifiés par des animaux : ce char est tiré par deux agneaux et, derrière lui, marchent quatre prisonniers, savoir : le Démon, le Monde ou la Chair, le Péché et la Mort. Isaac nu, monté sur un chameau, et tenant une bannière couverte de chaînes de prisonniers, tel est le sujet du quatrième Triomphe ; derrière Isaac, on aperçoit l'autel avec le bélier, le couteau du sacrifice et le feu. Dans le cinquième Triomphe, Joseph, monté sur un bœuf couronné d'épis et de fruits, tient un étendard orné d'une ruche d'abeilles ; il est suivi de la Colère et de l'Envie, occupées à dévorer un cœur. Dans le sixième Triomphe, on reconnaît David monté sur un lion et tenant une harpe et un étendard où est figuré un frein ; derrière David s'avancent Saül et Semei, avec la langue hors de la bouche. Le septième Triomphe est celui de Tobie, dont la monture est un âne ; sur son étendard est une fontaine et, derrière lui, la Pauvreté et la Cécité sont enchaînées, comme des prisonniers. Dans le dernier Triomphe, saint Étienne, protomartyr, est porté par un éléphant ; sur son étendard est représentée la Charité, et les captifs qui le suivent sont ses persécuteurs. Toutes ces ingénieuses fantaisies ont été gravées par Jérôme Cock, dont la main est aussi ferme que hardie. Il grava encore avec talent la Fraude et l'Avarice, une belle Bacchanale avec des enfants qui dansent, et Moïse passant la mer Rouge, comme l'avait peint le Florentin Agnolo Bronzino (1), dans la chapelle supérieure du palais du duc de Florence. En concurrence de lui, Giorgio de Mantoue exécuta une très belle Nativité du Christ, d'après le dessin du Bronzino. A peu de temps de là, Jérôme Cock grava, pour celui qui les avait composées, douze planches contenant des victoires, des batailles et des faits d'armes de l'empereur Charles-Quint. Il publia ensuite vingt feuilles de divers édifices pour le Verese (2), peintre et perspectiviste habile ; pour Jérôme Bosch, un saint Martin avec une barque pleine de démons fantastiques, et l'Histoire d'un alchimiste qui, ayant jeté tout son avoir

(1) Cette peinture existe encore dans le Palais de la Seigneurie.

(2) Nom altéré ; peintre inconnu. Peut-être est-ce Jan Cornelius Vermeyen ?

au vent, est réduit à aller à l'hôpital avec sa femme et ses enfants. Cette dernière composition lui fut dessinée par un peintre qui lui fit graver les sept Péchés mortels, sous la forme de démons grotesques, le Jugement dernier, un vieillard tenant une lanterne et cherchant en vain le repos parmi les choses du monde, un grand poisson dévorant du fretin, un Carnaval godaillant avec ses amis et chassant le Carême, le Carnaval chassé à son tour par le Carême, et enfin une foule de capricieuses inventions dont l'énumération serait trop longue.

Beaucoup d'autres Flamands ont imité la manière d'Albert Dürer avec un soin extraordinaire, comme on le voit dans leurs estampes, et particulièrement dans celles d'Albert Aldegrevier (1), auteur de la Création d'Adam en quatre feuilles, des quatre de l'Histoire d'Abraham et de Loth, des quatre autres de Suzanne, qui sont fort belles. Pareillement, G. P. (2) a gravé, en sept petits médaillons, les sept Œuvres de miséricorde, et, de plus, huit sujets empruntés au Livre des Rois, le supplice de Régulus mis dans un tonneau plein de clous, qui est une gravure admirable. I. B. (3) a fait quatre Évangélistes si petits qu'ils étaient presque impossibles à exécuter. On lui doit en outre cinq planches, dont la première représente une vierge conduite toute jeune par la Mort à la fosse, la seconde Adam, la troisième un paysan, la quatrième un évêque et la cinquième un cardinal : chacun de ces personnages est conduit au tombeau par la Mort (4). I. B. a publié encore plusieurs estampes dont les unes renferment quelques Satyres et les autres des Allemands se divertissant avec leurs femmes. Mentionnons aussi quatre Évangélistes gravés avec soin par \*\*\* (5), non moins beaux que les douze sujets de l'Histoire de l'Enfant prodigue, burinés par M. (6).

Dernièrement, Franck Floris (7), peintre très réputé dans son pays, a fait quantité de dessins et de peintures dont Jérôme Cock a gravé la plus grande partie, comme les Travaux d'Hercule en dix feuilles ; puis séparément, sur de grandes feuilles, toutes les actions de la Vie humaine, le Combat des Horaces et des Curiaces, le Jugement de Salo-

(1) De Soest, né en 1502, mort vers 1562. Près de trois cents numéros. Disciple de Dürer.

(2) Georges Pencz, de Nuremberg, cent vingt numéros.

(3) Jean Sebalt Beham, de Nuremberg, né en 1500, mort en 1550 ; trois cents numéros.

(4) Gravures inconnues ; peut-être celles de Holbein ?

(5) Auteur inconnu.

(6) Martin Treu, qui travaillait de 1540 à 1545 ; quarante-deux numéros.

(7) Franz de Vriendt, né à Anvers en 1520.

mon, le Combat livré par les Pygmées à Hercule, Abel tué par Caïn et pleuré par ses parents, le Sacrifice d'Abraham et quantité d'autres que nous passons sous silence, car on ne peut vraiment se défendre d'un profond étonnement lorsqu'on songe à tout ce qui a été fait sur cuivre et sur bois. Enfin, qu'il nous suffise de citer les portraits de notre livre, dessinés par Giorgio Vasari et ses élèves, et gravés par Maestro Cristofano Coriolano (1), lequel ne cesse de produire, à Venise, des ouvrages dignes de mémoire.

Si, grâce aux estampes, les gens d'au delà des montagnes ont connu les peintures de l'Italie, et si les Italiens ont connu celles des pays étrangers, ils en sont redevables principalement à Marc Antonio, qui, comme nous l'avons déjà dit, a grandement aidé aux progrès de la gravure, et n'a encore été surpassé par personne, bien que certains artistes, peu nombreux d'ailleurs, l'aient égalé en quelques points.

Marc Antonio mourut à Bologne (2), peu de temps après son départ de Rome. Il a été introduit, étant encore jeune, par Raphaël, dans sa fresque d'Héliodore, sous la figure d'un des estafiers qui portent le pape Jules II.

En terminant cette notice relative à Marc Antonio de Bologne et à d'autres graveurs, je dirai que j'ai voulu faire ce récit, long, mais nécessaire, afin de satisfaire non seulement ceux qui étudient nos arts, mais encore tous ceux qui en sont amateurs.

---

## Antonio da SAN GALLO

*Architecte florentin, né en 1485, mort en 1546*

Antonio (3), fils de Bartolomeo Picconi, tonnelier à Mugello, apprit dans son enfance le métier de menuisier ; mais il quitta Florence, ayant appris que Giuliano da San Gallo, son oncle, était occupé à Rome, avec Antonio, son frère. S'étant donc mis de grand cœur à étudier l'architecture et travaillant avec ses oncles, il annonçait les grandes espérances qu'il tint dans son âge mûr et dont nous voyons les preuves dans les monuments qu'il construisit par toute l'Italie. Or il arriva que Giuliano, ne pouvant plus travailler, à cause de sa maladie de la

(1) On manque de renseignements sur son compte.

(2) A une date inconnue.

(3) Né en 1485, suivant la déclaration à l'Estimo de son père, Bartolommeo d'Antonio. Son nom de famille était Cordiani.

Pierre, fut forcé de retourner à Florence. Antonio se fit alors connaître de Bramante qui, étant vieux et paralysé des mains, ne pouvait plus produire comme autrefois, et se fit aider par Antonio dans l'établissement des plans qui se faisaient alors. Antonio les exécuta avec tant de soin et de fini que Bramante, l'estimant son égal dans une certaine proportion, lui laissa le soin de veiller sur quantité de travaux dont il était chargé, se contentant de lui donner l'idée première et de lui indiquer toutes les inventions et compositions qu'il avait à mettre en œuvre. Ainsi, l'an 1512, il le chargea de bâtir la galerie qui conduisait aux fossés du château Saint-Ange, entreprise pour laquelle Antonio reçut pour la première fois une provision de dix écus par mois, mais qui resta inachevée, à cause de la mort de Jules II.

Comme Antonio avait acquis la réputation d'un homme savant en architecture, et qu'il avait une excellente manière dans la construction, le cardinal Alexandre Farnèse, depuis pape sous le nom de Paul III, eut l'idée de faire restaurer son vieux palais de Campo di Fiore, qu'il habitait avec sa famille. Antonio, désireux de gagner en réputation, présenta plusieurs projets assez différents, parmi lesquels l'un comportait une distribution en deux appartements, et qui plut au cardinal, car il avait deux fils, les seigneurs Pier Luigi et Ranuccio, qu'il pensait devoir s'accommoder, après lui, de cette disposition. Le projet fut mis aussitôt à exécution, et chaque année on en fit une partie.

A la même époque, comme on construisait une église sous le vocable de Santa Maria di Loreto (1), au Macello de' Corbi, à Rome, près de la colonne Trajane, elle fut conduite à bonne fin par Antonio avec une magnifique ornementation. Peu de temps après il alla à Gradoli, sur les domaines du révérendissime cardinal Farnèse, où il fit construire pour celui-ci un palais magnifique et commode (2). Ce voyage fut d'une grande utilité, car Antonio donna le dessin de la forteresse de Capraruola et restaura celle de Capo di Monte, qu'il entoura de murailles basses et solides. Le cardinal Farnèse, se voyant si bien servi par Antonio, lui voua une profonde amitié et lui accorda sa faveur dans toutes ses entreprises.

Le cardinal Alborense, voulant laisser un souvenir de soi dans l'église de sa nation, fit construire et terminer par Antonio son tombeau et une chapelle de marbre à San Jacopo degli Spagnuoli. Pellegrino de Modène couvrit de peintures toutes les parois entre les pilastres de

(1) Commencée en 1507.

(2) Existe encore.



cette chapelle, et sur l'autel on mit une belle statue de saint Jacques, sculptée en marbre par Jacopo del Sansovino. L'architecture de cette chapelle est très estimée, surtout à cause de la voûte de marbre qui est divisée en compartiments octogones, très beaux.

Il ne se passa pas beaucoup de temps que Messer Bartolomeo Ferratino, pour sa commodité, l'agrément de ses amis et pour laisser un souvenir perpétuel de lui, fit construire par Antonio, sur la place d'Amelia, un palais remarquable (1), dont Antonio ne retira pas peu d'honneur ni de profit. Puis Antonio di Monte, cardinal de Santa Prassedia, qui était alors à Rome, voulut qu'il bâtît un palais (2) qu'il habita, et qui donne sur la place Agone, où est la statue de Maestro Pasquino. Au milieu de la façade qui donne sur la place, Antonio éleva une tour à trois étages, percée de fenêtres et ornée de pilastres, sur laquelle Francesco dell' Indaco peignit en clair-obscur une foule de sujets et de figures, à l'intérieur et à l'extérieur. Comme Antonio s'était mis étroitement au service du cardinal d'Arimini, celui-ci lui fit construire, à Tolentino della Marca, un palais pour lequel, non content de l'avoir richement récompensé, il lui témoigna toute sa vie une grande reconnaissance.

Pendant que, grâce à ces travaux, la renommée d'Antonio se répandait au loin, il advint que la vieillesse et les infirmités envoyèrent Bramante dans l'autre monde. Le pape Léon X établit immédiatement, comme architectes de la construction de Saint-Pierre, Raphaël d'Urbino, Giuliano da San Gallo, oncle d'Antonio, et Fra Giocondo de Vérone. Ce dernier quitta bientôt Rome (3), et Giuliano, étant vieux, obtint la permission de pouvoir retourner à Florence. Aussitôt Antonio pria instamment le cardinal Farnèse, son protecteur, de supplier le pape de lui accorder la place de son oncle Giuliano, ce qui fut facile à obtenir, d'abord à cause du talent d'Antonio, qui était digne de ce poste, et par suite du bienveillant accord qui régnait entre le pape et le cardinal. Antonio resta donc chargé, avec Raphaël, de cette entreprise qui se continua très lentement (4).

Le pape étant ensuite allé à Civita Vecchia, pour la fortifier en compagnie d'une foule de seigneurs, parmi lesquels se trouvaient Giovan Paolo Baglioni et Vitelli, Pietro Navarra en personne et

(1) Dans la Contrada Porcelli.

(2) Existe encore.

(3) Erreur ; il y mourut le 1<sup>er</sup> juillet 1515.

(4) Nommé le 22 janvier 1517, avec douze ducats 1/2 par mois. A partir du 1<sup>er</sup> mai 1518, il reçoit quinze ducats jusqu'à sa mort.

Antonio Marchisi, architecte militaire venu de Naples tout exprès, comme on discutait beaucoup et que les opinions étaient partagées, celui-ci proposant un dessin et celui-là un autre, Antonio présenta un projet qui fut approuvé et adopté par Léon X, les seigneurs et les architectes, comme le plus beau et le plus fort de tous.

Il eut ensuite l'occasion de remédier à une grande erreur commise par Raphaël. Pendant la construction des loges et des chambres du Vatican, pour complaire à quelques-uns de ses amis, Raphaël avait laissé, dans les soubassements, beaucoup de vides, au grand dommage du bâtiment, à cause du poids énorme qu'il y avait par dessus, de telle sorte que l'édifice commençait à menacer ruine, et se serait sans doute écroulé, si Antonio n'eût rempli les vides, après les avoir étayés avec des étauçons et des gîtes, en renforçant le tout, et n'eût donné à l'ensemble une fermeté et une solidité qu'il n'avait jamais eues.

Pendant ce temps, la nation florentine avait commencé, d'après les dessins de Jacopo del Sansovino, dans la Strada Giulia, une église qui empiétait trop sur le lit du Tibre, ce qui nécessita une dépense de douze mille écus pour jeter les fondations dans le fleuve, travail qui était au-dessus des forces du Sansovino, mais qui fut exécuté par Antonio d'une façon remarquable et des plus solides. Il éleva les constructions de quelques brasses au-dessus de l'eau et fit un modèle si remarquable que cet ouvrage aurait excité une admiration universelle s'il eût été conduit à fin (1).

Il restaura, pour le compte du pape, qui l'emmena un été à Montefiascone, la forteresse (2) bâtie jadis par le pape Urbain. Il éleva ensuite, sur l'ordre du cardinal Farnèse, dans l'île Visentina du lac de Bolsena, deux petits temples (3), dont l'un est octogone en dehors et rond en dedans, et l'autre octogone en dedans et carré au dehors, avec une niche à chacun des quatre coins. Ces deux édifices témoignent quelle variété Antonio savait mettre dans les termes de l'architecture. Pendant qu'on y travaillait, il retourna à Rome, où il commença, au coin de Santa Lucia, où est la Nouvelle Monnaie, le palais de l'évêque de Cervia, qui ne fut pas achevé. Près de Corte Savella, il construisit la magnifique église de Santa Maria di Monte Ferrato et la maison d'un Marrano, derrière le Palais Cibo, près des maisons de Massimi.

Sur ces entrefaites mourut Léon X et avec lui tombèrent en sommeil

(1) Il fut terminé par Giovanni della Porta.

(2) Actuellement en ruines.

(3) Existents encore.

les beaux-arts qui avaient été remis en honneur sous son règne et sous celui de son prédécesseur, Jules II. Ils étaient tellement odieux à Adrien VI, qui succéda à Léon X, que, si le sceptre apostolique était resté longtemps entre ses mains, il serait arrivé à Rome, sous son pontificat, ce que l'on vit autrefois, quand toutes les statues, bonnes ou mauvaises, échappées aux ravages des Goths, furent condamnées au feu par certains pontifes. Déjà Adrien, peut-être pour les imiter, avait parlé de vouloir jeter à terre la chapelle du divin Michel-Ange, laquelle, disait-il, n'était qu'un bain d'hommes nus. Il méprisait toutes les bonnes peintures et les statues qu'il appelait des objets lascifs, infâmes et abominables. Ce qui fut cause que non seulement Antonio, mais encore que les autres beaux génies s'arrêtèrent. Tant que ce pontife vécut, on ne travailla à rien, sinon à la construction de Saint-Pierre, à laquelle il devait au moins s'intéresser, puisqu'il se montrait tant ennemi des choses mondaines. Antonio, forcé de s'occuper d'ouvrages peu importants, restaura les nefs collatérales de San Jacopo degli Spagnuoli et pratiqua de belles fenêtres dans sa façade. Puis il exécuta, en travertin, le tabernacle de l'immagine di Ponte (1), qui, bien que petit, a beaucoup de grâce, et dans lequel Perino del Vaga peignit ensuite une charmante petite fresque.

Le ciel, enfin touché de compassion, voulut, avec la mort d'un homme, ressusciter mille vies. Il mit donc à la place d'Adrien un homme plus digne de ce haut rang et devant gouverner dans un autre esprit les choses de ce monde. Le nouveau pape Clément VII, plein de générosité, voulut suivre les traces de Léon X et des autres ascendants de sa glorieuse famille. Antonio fut aussitôt employé par Sa Sainteté qui le chargea de refaire une cour du palais, sur laquelle donnent les loges peintes sous la direction de Raphaël. Il la rendit aussi commode que belle, en élargissant et en redressant les avenues étroites et tortueuses qui y conduisaient jadis. Mais ce lieu a changé d'aspect, parce que le pape Jules III enleva, pour en orner sa villa, les colonnes de granit qui s'y trouvaient et altéra toute la disposition. Dans le même temps Antonio fit la façade de l'ancienne Monnaie *in Banchi*, en tirant parti de la rotondité du coin, ce que l'on estime être un travail difficile, vraiment miraculeux ; il y plaça les armoiries du pape (2). Il acheva ensuite de renforcer les fondations des loges du Vatican, travail que la mort de Léon X avait interrompu et que la négligence

(1) Existe encore (Via de' Coronari).

(2) Actuellement le Banco di San Spirito.

d'Adrien VI avait empêché de continuer ; grâce à la volonté de Clément VII, ce travail fut conduit à bonne fin.

Sa Sainteté, ayant résolu d'entourer de fortifications Parme et Plaisance, après l'examen de nombreux projets présentés par divers architectes, y envoya Antonio et avec lui Giuliano Leno, pour en surveiller l'exécution. Ils s'acquittèrent parfaitement de cette construction, avec l'aide d'Antonio Labacco, de Pier Francesco (1) de Viterbe, ingénieur très habile, et de Michele San Micheli, architecte véronnais. Antonio retourna ensuite à Rome, les autres restant sur place, et le pape lui fit construire, au Vatican, les chambres où se font les consistoires publics, au-dessus de la Forge. Clément VII en fut tellement satisfait, qu'il lui fit encore faire, au-dessus, les chambres des camériers de Sa Sainteté. Surmontant le toit de ces chambres, il y en a encore d'autres très commodes qu'Antonio construisit également ; cette opération présentait beaucoup de danger, tant il fallait renforcer les fondations. Il est vrai qu'Antonio s'y entendait, attendu que ses constructions n'ont jamais montré la moindre fissure, et qu'il n'y a pas eu, parmi les modernes, d'architecte plus sûr ni plus expérimenté dans les liaisons de maçonneries.

Au temps du pape Paul II, l'église della Madonna di Loreto, qui était petite et couverte d'une rustique toiture posant sur des piliers en briques, fut refaite de la grandeur dont on la voit aujourd'hui, grâce au génie de Giuliano da Maiano. L'ordre extérieur fut continué par le Pape Sixte IV et ses successeurs, et la construction entière n'avait donné aucun signe de ruine, jusqu'au temps de Clément VII, où, l'an 1526, elle s'ouvrit brusquement, de telle sorte que non seulement les grands arcs de la tribune, mais encore tout le reste de la bâtisse annonçaient une chute prochaine, les fondations n'étant ni assez larges ni assez profondes. Antonio, envoyé à Loreto par le pape, pour remédier au mal, se mit à étayer toute la construction et à soutenir les arcades par de fortes armatures ; puis il refit les fondations et renforça les murs et les piliers, à l'intérieur et à l'extérieur. Après leur avoir donné une solidité à toute épreuve, il changea et améliora l'ordonnance générale, orna les croisées et les nefs de magnifiques profils et enrichit d'un soubassement, non moins beau, les quatre grands piliers de la tribune. Ce travail de restauration mérite certainement d'être célébré comme étant la meilleure œuvre qu'Antonio ait jamais faite.

(1) Né à Viterbe vers 1470, mort à Florence en 1534.

De retour à Rome, il trouva que cette ville avait été mise à sac et que le pape s'était réfugié à Orvieto; la cour pontificale y souffrait grandement du manque d'eau. Il y construisit alors un puits tout en pierre de taille (1), large de vingt-cinq brasses; deux escaliers en spirale, pratiqués l'un au-dessus de l'autre, dans le tuf, conduisent jusqu'au fond les bêtes de somme qu'on emploie à puiser l'eau; par l'une de ces pentes, elles arrivent jusqu'au pont où on les charge; et, remontant par l'autre pente qui tourne au-dessus de la première, elles sortent sans être obligées de rebrousser chemin, par une porte différente et opposée à celle d'entrée. Lorsque Clément VII mourut, il ne restait plus à achever que l'ouverture de ce puits merveilleux; le pape Paul III la fit terminer, mais en ne suivant pas le projet d'Antonio. Certes, les anciens ne firent jamais de construction pareille à celle-ci, ni comme conception, ni comme travail, car le vide central est tel qu'il donne du jour jusqu'au fond aux deux escaliers, grâce à des fenêtres ménagées à cet effet. Tout en s'occupant de cet ouvrage, Antonio donna le plan de la citadelle d'Ancône qui plus tard fut mis à exécution (2).

Dans le temps où Alexandre de Médicis était duc de Florence, son oncle Clément VII, ayant résolu de construire dans cette ville une forteresse inexpugnable, le seigneur Alessandro Vitelli, Pier Francesco de Viterbe et Antonio da San Gallo construisirent celle qui est entre la Porta al Prato et la Porta San Gallo (3), avec tant de célérité que jamais construction semblable, ancienne ou moderne, n'a été si rapidement menée. Sous la tour del Toso, dont les fondations furent exécutées les premières, on plaça avec pompe quantité d'inscriptions et de médailles; cette citadelle, célèbre dans le monde entier, passe pour imprenable.

En même temps, Antonio appela à Loreto les sculpteurs Tribolo, Raffaello da Montelupo, le jeune Francesco da San Gallo et Simone Cioli, qui terminèrent les bas-reliefs de marbre commencés par Andrea Sansovino. Le Mosca, Florentin, vint également et sculpta des guirlande d'une beauté divine. Ainsi l'ornementation de la maison de la Vierge fut entièrement achevée par les soins d'Antonio, bien qu'il fût obligé de diriger à la fois, dans des villes éloignées l'une de l'autre, des travaux de la plus haute importance, savoir la forteresse de Florence, celle d'Ancône, la restauration de Loreto, l'agrandissement du Vatican et le puits d'Orvieto; il sut faire en sorte que le travail ne

(1) Commencé en 1527, existe encore.

(2) En 1532.

(3) La première pierre fut posée le 15 juillet 1534.



s'arrêta jamais dans aucun, seulement, quand il ne pouvait s'y rendre à temps, il se servait de l'aide de Batista son frère.

Clément VII mort et Paul III Farnèse nommé souverain pontife, Antonio, qui avait été l'ami du pape quand celui-ci n'était que cardinal, vit son crédit s'augmenter. Sa Sainteté ayant nommé le seigneur Pier Luigi, son fils, duc de Castro, envoya Antonio dans cette ville pour dresser le plan de la citadelle que le duc y fit construire, celui du palais de l'Osteria qui est sur la place, et la Monnaie qui est bâtie en travertin, comme celle de Rome. Castro (1) doit, en outre, à Antonio les dessins d'une foule de palais et de maisons que des personnes du pays et d'autres provinces construisirent avec une incroyable magnificence, sans doute pour complaire au pape. Celui-ci faisant élever les bastions de Rome qui sont très forts, Antonio bâtit la Porta di Santo Spirito comprise entre deux d'entre eux ; par sa solidité et sa magnificence, elle peut être comparée à tout ce que l'antiquité a produit de plus beau dans ce genre (2). Après la mort d'Antonio, il y en eut qui, poussés par l'envie plutôt que par une raison judicieuse, essayèrent d'obtenir sa démolition ; mais cela ne fut heureusement pas permis. Sous sa direction, on reprit, en sous-œuvre, presque toutes les fondations du palais pontifical qui menaçait ruine en beaucoup d'endroits, et l'on renforça particulièrement un des côtés de la chapelle Sixtine où sont les fresques de Michel-Ange, ainsi que la façade antérieure. Ce travail, qui n'amena pas la moindre fissure, offrait plus de péril que de gloire. Il agrandit aussi la grande salle qui précède la Sixtine, y ouvrit ces deux immenses fenêtres qui l'éclairent si merveilleusement et orna la voûte de compartiments en stuc d'une telle richesse que l'on peut regarder cette salle comme la plus belle et la plus splendide qu'il y eût alors au monde. Pour aller facilement à Saint-Pierre, il pratiqua des escaliers si commodes et si bien faits qu'on n'en connaît pas de plus réussis, ni anciens, ni modernes ; il bâtit pareillement la chapelle Pauline, où se trouve le Saint-Sacrement, qui est toute gracieuse et riante. A la suite de différends entre le pape et les Pérugins, Antonio construisit, à Pérouse, une forteresse (3) pour l'édification de laquelle on jeta par terre les maisons des Baglioni, et qui fut rapidement terminée. Il construisit également celle d'Ascoli ; quelques jours lui suffirent pour

(1) Cette ville fut détruite par le pape Innocent X, en 1649 ; il ne reste plus rien des travaux de San Gallo.

(2) Cette porte n'a jamais été terminée.

(3) La première pierre fut posée le 28 juin 1540. Terminée en 1543, elle fut détruite en 1848.

la mettre en état de recevoir une garnison, tandis que les Ascolans croyaient que cette entreprise exigerait des années.

Il refit les fondations, à Rome, de sa maison de la Strada Giulia, pour la défendre des crues du Tibre et non seulement commença, mais conduisit à bonne fin le palais qu'il habitait, près de San Biagio, qui appartient aujourd'hui au cardinal Riccio da Montepulciano ; il l'a terminé à grands frais, outre ce qu'Antonio y avait déjà dépensé et qui monte à plusieurs milliers d'écus.

Mais de toutes les œuvres d'utilité et d'agrément qu'on lui doit, aucune n'est comparable à son modèle de la vénérable et étonnante construction de Saint-Pierre de Rome, qui fut au début dirigée par Bramante, mais modifiée et augmentée par Antonio dans un cadre nouveau et extraordinaire, avec des proportions et une décoration aussi remarquable dans l'ensemble que dans le détail. On peut s'en rendre compte par le modèle fait en bois et entièrement terminé par son élève, Antonio Labacco, qui, de plus, le grava, avec le plan complet de l'édifice, après la mort de San Gallo. Mais on ne l'a pas suivi, par l'ordre de Michel-Ange Buonarroti, comme nous le dirons dans la Vie de celui-ci. Michel-Ange et beaucoup d'autres qui l'avaient vu trouvèrent qu'il offrait trop de ressauts, que les colonnes et les profils étaient trop petits, et qu'il y avait trop d'arcades sur arcades, de corniches sur corniches. Ils n'approuvèrent pas non plus que les deux campaniles, les quatre petites tribunes et la grande coupole fussent entourés de cette guirlande de colonnes maigres et multipliées ; ils condamnaient encore, et nous en faisons autant, toutes ces aiguilles formant amortissement, qui se rapprochent plus de la manière gothique que de l'ancienne et bonne manière, que les meilleurs architectes observent aujourd'hui. Peu de temps après la mort d'Antonio, Labacco ayant terminé tous les modèles, il se trouva que celui de Saint-Pierre, rien qu'en menuiserie, avait coûté 4.184 écus d'or ; on le voit aujourd'hui dans la grande chapelle de Saint-Pierre (1). San Gallo augmenta l'épaisseur des piliers, afin qu'ils pussent supporter gaillardement le poids de la coupole, et rendit les fondations si solides qu'il est certain que l'édifice ne menacera plus jamais ruine, comme cela advint du temps de Bramante. Les matériaux qu'il enfouit sous le sol forment une masse tellement prodigieuse que, si on les étendait au dehors, l'esprit le plus hardi en serait effrayé.

Depuis l'antiquité romaine, les habitants de Terni et ceux de Narni

(1) Conservé dans l'octogone de Saint-Grégoire.

étaient en guerre, au sujet du lac de Marmora, comme ils le sont encore maintenant. Lorsque le lac débordait sur le territoire de Narni et que les habitants voulaient ouvrir des tranchées, ceux de Terni ne voulaient y consentir d'aucune manière. Ces querelles avaient eu lieu sous le gouvernement des empereurs païens, tout aussi bien que sous celui des papes, car, du temps de Cicéron, celui-ci fut envoyé par le Sénat pour arranger le différend, mais il ne put y réussir. L'an 1546, les deux partis adverses envoyèrent des députés prier le pape Paul III de les mettre d'accord ; Sa Sainteté leur donna pour arbitre Antonio, qui termina la difficulté en décidant que le lac devait déboucher du côté où est le mur, et le travail fut exécuté avec grande peine (1). Il arriva, par suite des grandes chaleurs et d'autres incommodités, qu'Antonio, qui était devenu vieux et maladif, contracta une fièvre dont il mourut à Terni (2), en peu de jours, au profond chagrin de ses amis et de ses parents. Il en résulta un grand dommage pour plusieurs travaux en cours, et en particulier pour le palais Farnèse près du Campo di Fiore. Le pape Paul III, quand il était le cardinal Alexandre Farnèse, l'avait conduit à bonne fin ; sur la façade antérieure il avait commencé la série des premières fenêtres, la grande salle de l'intérieur, et il avait mis en train un côté de la cour. Mais cette construction n'était pas si avancée qu'on en vît la fin ; quand Alexandre fut nommé pape, Antonio modifia le plan primitif, ayant à faire, disait-il, non plus un palais de cardinal, mais un palais pontifical. Ayant donc jeté à terre quelques maisons qui l'entouraient et les escaliers anciens, il refit à nouveau ces derniers et les rendit plus doux ; il augmenta les dimensions de la cour dans tous les sens, et en fit autant du palais, faisant les salles plus grandes, un plus grand nombre de chambres, plus ornées avec de magnifiques plafonds sculptés et d'autres ornements. Il avait déjà terminé la façade antérieure jusqu'à la hauteur des deuxièmes fenêtres, et il n'y avait plus qu'à y mettre la corniche qui supportât la toiture tout autour. Le pape, qui avait l'esprit grand, avec un excellent jugement, voulait une corniche plus belle et plus riche qu'aucune autre qui ait jamais été posée à un palais. Il ordonna donc que tous les meilleurs architectes de Rome présentassent un projet, outre ceux qu'Antonio avait faits, pour s'arrêter au plus beau, qui serait toutefois mis en œuvre par Antonio. Un matin donc, on lui présenta au Belvédère, et en présence d'Antonio, des dessins qui avaient été faits par

(1) Il en parle dans une lettre au duc Cosme, datée de Rome, le 22 mars 1546.

(2) Le 29 septembre 1546.

Perino del Vaga, Fra Bastiano del Piombo, Michel-Ange Buonarroti et Giorgio Vasari, qui était alors jeune et au service du cardinal Farnèse. A la vérité, Michel-Ange n'apporta pas le sien, parce qu'il était indisposé, mais le fit porter par Giorgio Vasari, qui était allé chez lui pour lui montrer son dessin et savoir ce qu'il en pensait. Sa Sainteté considéra longuement tous les dessins, et les loua, comme étant ingénieux et beaux, mais elle mit celui du divin Michel-Ange au-dessus de tous. Ce fut celui qu'on exécuta plus tard, comme nous le dirons dans la Vie de Michel-Ange, qui refit tout le palais dans une forme presque toute nouvelle.

Batista Gobbo, frère d'Antonio, était aussi un bon architecte ; il consacra tout son temps aux travaux d'Antonio, qui cependant ne se conduisit pas très bien avec lui. Batista survécut peu d'années à son frère. Le corps de celui-ci fut ramené de Terni à Rome, et après de pompeuses obsèques auxquelles assistèrent tous les artistes et une foule d'autres personnes, il fut déposé à Saint-Pierre, près de la chapelle du pape Sixte.

Pour dire vrai, Antonio fut un excellent architecte qui mérite, comme ses ouvrages l'attestent, d'être loué et célébré autant que n'importe quel autre architecte ancien ou moderne.

---

## Jules ROMAIN

*Peintre né en 1492, mort en 1546*

Parmi les nombreux et presque infinis disciples de Raphaël d'Urbain, dont la plupart devinrent des artistes remarquables, aucun n'imita mieux la manière, l'invention, le dessin et le coloris de leur maître que Jules Romain (1) ; aucun ne se montra autant que lui savant, hardi et assuré, original et varié, abondant et universel. Sa conversation aimable, son humeur gaie et agréable, enfin ses excellentes manières furent cause qu'il fut aimé de Raphaël de telle sorte, que, s'il eût été son fils, il ne l'aurait été davantage, et que celui-ci l'employa toujours dans ses plus importantes entreprises, particulièrement dans la décoration des loges du Vatican, exécutées pour Léon X.

Après avoir fait les dessins de l'architecture, des ornements et des sujets, Raphaël lui fit faire plusieurs des peintures, entre autres la Création d'Adam et d'Ève, celle des animaux, la Construction de

(1) Fils de Piero Pippi de' Jannuzzi, né à Rome en 1492.

l'arche de Noé, le Sacrifice, et quantité d'autres sujets que l'on reconnaît à sa manière, comme celui dans lequel la fille de Pharaon, avec ses femmes, trouve Moïse dans un berceau jeté dans le fleuve par les Hébreux, œuvre admirable pour le paysage qui y est représenté. Dans la salle de la Tour-Borgia, où se trouve l'Incendie du Bourg, Jules aida Raphaël à peindre différentes choses, particulièrement le sou-bassement fait en couleur de bronze, la comtesse Mathilde, le roi Pépin, Charlemagne, Godefroy de Bouillon, roi de Jérusalem, et d'autres bienfaiteurs de l'Église, qui sont tous des figures remarquables; une partie en a été gravée récemment, d'après un de ses dessins. Il peignit encore la plus grande partie des fresques qui sont dans la loggia d'Agostino Chigi (1), et travailla à un magnifique tableau à l'huile de Raphaël, qui représente sainte Élisabeth (2), et qui fut envoyé au roi François I<sup>er</sup>, avec une sainte Marguerite, presque entièrement peinte par Jules, sur le dessin de Raphaël. Celui-ci envoya au même souverain le portrait de la vice-reine de Naples, dont il ne fit que la tête, d'après l'original; le reste du tableau fut terminé par Jules. Ces œuvres, qui plurent beaucoup au roi, sont encore en France, dans la chapelle du palais de Fontainebleau.

En s'employant ainsi au service de Raphaël, son maître, et en apprenant les choses les plus difficiles de l'art, que Raphaël lui-même lui enseignait avec une amabilité incroyable, Jules parvint rapidement à savoir mettre en perspective les édifices, à les mesurer et à en faire les plans. Parfois aussi Raphaël, après lui avoir simplement donné l'esquisse de ses inventions, les lui faisait mettre au net et amplifier, pour s'en servir dans ses compositions d'architecture. Ainsi, peu à peu, prenant goût à ce travail, Jules s'y développa de manière à devenir bientôt un maître excellent. Après la mort de Raphaël, Jules et Giovan Francesco, dit Il Fattore, étant restés ses héritiers, avec la charge de terminer les ouvrages qu'il avait commencés, en conduisirent honorablement la majeure partie à bonne fin.

Le cardinal Jules de Médicis, qui plus tard devint pape sous le nom de Clément VII, ayant choisi, au pied du Monte Mario, un site qui, outre une belle vue, présentait des eaux vives, quelques bosquets, et s'étendait en terrain plan le long du Tibre jusqu'au Ponte Molle, avec de chaque côté des prés allant presque jusqu'à la porte de San Pietro, résolut de construire au sommet du coteau, sur un terre-

(1) Dans la Farnésine.

(2) C'est la Sainte Famille, dite de François I<sup>er</sup>, actuellement au Louvre, avec la sainte Marguerite et le portrait de Jeanne d'Aragon.



plein qui y était, un palais doté de toutes les beautés et commodités possibles, en tant qu'appartements, loges, jardins, fontaines et bosquets. Il donna la charge du tout à Jules, qui l'accepta volontiers, et conduisit à bonne fin ce palais, connu alors sous le nom de Vigna de' Medici, et aujourd'hui sous celui de Vigna di Madama (1).

Se conformant à la disposition du site et à la volonté du cardinal, il fit la façade antérieure demi-circulaire, en forme de théâtre, divisée par des niches et des fenêtres, avec une ordonnance ionique, d'un goût si parfait, que plusieurs personnes pensent que Raphaël en fit la première esquisse et que Jules la mit à exécution. On voit de lui dans les appartements un grand nombre de peintures, particulièrement après avoir passé du premier vestibule après l'entrée dans une magnifique loggia ornée de grandes niches et d'autres plus petites, qui toutes sont occupées par des statues antiques, parmi lesquelles il y avait un Jupiter d'une beauté rare, qui fut ensuite envoyé avec d'autres statues au roi François I<sup>er</sup>, par la famille Farnèse. Jean d'Udine décora de grotesques cette galerie dont les murailles et les voûtes sont couvertes de peintures et de stucs admirables. En tête de la loggia, Jules peignit à fresque un énorme Polyphème entouré de quantité d'enfants et de petits satyres qui jouent autour de lui. Cette œuvre valut à Jules de grands éloges, ainsi que tous les autres travaux et dessins qu'il fit pour ce lieu, orné par lui de pêcheries, de pavements, de fontaines rustiques, de bosquets et d'autres choses semblables, faites avec goût et jugement. Il est vrai que, Léon X étant venu à mourir (2), cette entreprise, à cause de l'élection d'Adrien VI et du retour du cardinal de Médicis à Florence, resta inachevée, ainsi que tous les travaux publics commencés par Léon X.

Pendant ce temps-là, Jules et Giovan Francesco achevèrent beaucoup d'œuvres que Raphaël en mourant avait laissées imparfaites; ils se disposaient à mettre en œuvre une partie des cartons qu'il avait faits pour les peintures de la grande salle du Vatican, où déjà il avait commencé à peindre quatre sujets tirés de l'histoire de l'empereur Constantin, et où il avait couvert une paroi d'un enduit pour peindre à l'huile, lorsqu'ils s'aperçurent qu'Adrien, en homme qui n'aimait ni la peinture, ni la sculpture, ni aucune bonne chose, ne se souciait pas que cet ouvrage fût terminé. Tant que vécut Adrien, peu s'en fallut que Jules Romain, Il Fattore, et avec eux Perino del Vaga, Jean d'Udine,

(1) Du nom de la duchesse Margherita Farnèse; complètement en ruines.

(2) Le 10 décembre 1521.

Sebastiano de Venise, et d'autres artistes excellents ne mourussent de faim. Mais, comme le voulut Dieu, tandis que la consternation régnait parmi les courtisans accoutumés à la libéralité et à la magnificence de Léon X, et que les artistes songeaient à quitter Rome, voyant que toute espèce de talent était méprisée, Adrien mourut (1), et fut remplacé par le cardinal Jules de Médicis, sous le nom de Clément VII, avec lequel tous les arts du dessin ressuscitèrent comme en un jour.

Jules et Giovanfrancesco s'occupèrent aussitôt, et tout joyeux, par l'ordre du pape, d'achever la salle de Constantin. Ils jetèrent bas l'enduit que Raphaël avait préparé pour peindre à l'huile; mais ils conservèrent deux figures, dont l'une représente la Justice, qu'ils avaient eux-mêmes peintes à l'huile auparavant. Les fresques de cette salle sont les meilleures que l'on connaisse de Jules; il est vrai qu'il y mit un soin tout particulier, comme on peut en juger par un très beau dessin de sa main, représentant saint Sylvestre, et qui a peut-être plus de grâce que la peinture de ce saint faite sur le soubassement. Jules exprima toujours mieux ses idées dans ses dessins que dans ses peintures; on y découvre plus d'animation, de caractère et de sentiment; cela provient peut-être de ce que, tout enflammé de ses sujets, il les dessinait en une heure, tandis qu'il employait des mois et des années à les peindre. Comme il les prenait en dégoût et qu'il n'avait plus cette ardeur qu'on éprouve quand on entame un travail, il n'est pas étonnant qu'il ne donnât pas à l'exécution cette entière perfection que l'on remarque dans ses dessins.

Pour revenir aux grands sujets que renferme cette salle, il peignit, sur une des parois, Constantin adressant une allocution à ses soldats; dans les airs apparaît une croix rayonnante, portée par des petits anges et sur laquelle on lit : *IN HOC SIGNO VINCES*; aux pieds de Constantin est un nain qui essaie de se mettre un casque sur la tête. Sur la grande paroi est représentée la bataille équestre qui eut lieu près du Ponte Molle, et où Maxence fut mis en déroute par Constantin. Cette œuvre (2) est extrêmement remarquable par le grand nombre de blessés et de morts qu'on y voit, les attitudes variées des fantassins et des cavaliers qui luttent entrelacés; si cette peinture n'était pas trop colorée ni trop poussée au noir, ce à quoi Jules se plut toujours dans ses couleurs, elle serait parfaite en tous points, mais ce défaut leur enlève beaucoup de grâce et de beauté. Au milieu du Tibre, Maxence, fier et terrible

(1) Le 24 septembre 1523.

(2) Qui existe encore; commencée en 1524, elle fut payée aux deux peintres mille ducats, en 1525.

d'aspect, est près de s'engloutir, avec son cheval. En somme, cette peinture servira toujours de modèle à ceux qui voudront traiter de semblables sujets. Jules sut mettre à profit les bas-reliefs des colonnes Trajane et Antonine, pour les armures et les costumes de ses soldats, les enseignes, les machines et instruments de guerre. Sous cette fresque sont peints en bronze quantité de sujets qui sont tous dignes d'éloges. Sur la troisième paroi, on voit saint Sylvestre, sous les traits de Clément VII, baptisant Constantin, dans les mêmes fonts baptismaux qui se trouvent aujourd'hui à Saint-Jean-de-Latran. Sur le soubassement peint en couleur de bronze, Jules représenta Constantin construisant Saint-Pierre de Rome ; c'est une allusion au pape Clément VII, et l'on y voit les portraits de Bramante et de Giuliano Leno tenant le plan de l'église. La quatrième paroi, au-dessus de la cheminée, renferme, en perspective, l'église de Saint-Pierre, avec l'assistance ordinaire du pape, quand il y célèbre la messe pontificale, entouré de cardinaux, de prélats, de chanteurs et de musiciens. Saint Sylvestre, assis, a devant lui Constantin à genoux, qui lui offre une statue de Rome en or, telle que nous la représente les médailles antiques ; cette fresque figure donc la Donation que Constantin fit à l'Église romaine.

Tandis que Jules et Il Fattore étaient occupés à ces grands travaux, ils ne laissèrent pas cependant de faire une Assomption de la Vierge (1), qui fut envoyée à Pérouse et placée dans le couvent des religieuses de Montelucci. Jules travailla seul ensuite et peignit une Vierge avec une chatte qui paraissait vivante ; c'est pourquoi cet ouvrage est connu sous le nom de tableau de la chatte [*quadro della Gatta*] (2) ; un autre grand tableau où il représenta le Christ battu à la colonne fut placé sur l'autel de Santa Prassedia (3) à Rome.

Il peignit ensuite le martyre de saint Étienne, pour Messer Giovan Matteo Giberti, dataire du pape et depuis évêque de Vérone, qui envoya ce tableau à Gênes dans son bénéfice (4). Pour une chapelle qui appartenait à Jacob Fugger, Allemand, dans l'église de Santa Maria de Anima, à Rome, il exécuta un très beau tableau à l'huile, où l'on voit la Vierge, sainte Anne, saint Joseph, saint Jacques, le petit saint Jean et saint Marc l'évangéliste, ayant à ses pieds un lion merveilleuse-

(1) Commandée à Raphaël en 1505, puis en 1516. Terminée par les deux peintres en 1525 ; actuellement à la Pinacothèque du Vatican.

(2) Au Musée de Naples.

(3) Actuellement dans la sacristie de cette église.

(4) Actuellement dans l'église Santo Stefano, à Gênes.

ment rendu (1). On n'aurait rien à reprocher à ce tableau, si le noir n'y était autant prodigué. Cette couleur, soit que le charbon, l'ivoire, le noir de fumée, ou le papier brûlé entrent dans sa composition, produit toujours une certaine crudité, bien qu'elle soit recouverte de vernis.

Étant grand ami de Messer Baldassare Turini da Pescia, Jules construisit ensuite pour celui-ci, après avoir établi le dessin et le modèle, sur un point du mont Janicule couvert de vignes, et d'où l'on a une belle vue, un palais réunissant tous les genres d'agrément et d'utilité que l'on peut désirer (2). Les appartements furent ornés non seulement de stucs, mais de peintures ayant trait à la vie de Numa Pompilius dont le tombeau avait été autrefois à cet endroit. Dans la salle de bains, aidé par ses élèves, il représenta les fables de Vénus, de Cupidon, d'Apollon et d'Hyacinthe : tous ces sujets ont été gravés.

Comme, après la mort de Raphaël, Jules était tenu pour le meilleur peintre d'Italie, le comte Baldassare Castiglione, ambassadeur de Frédéric Gonzague à Rome et grand ami de Jules, reçut l'ordre de son souverain de lui envoyer un architecte capable de diriger les travaux de sa capitale et de son palais ; Frédéric avait ajouté qu'il désirait surtout posséder Jules Romain. Le comte Baldassare sollicita donc celui-ci si vivement, qu'il s'engagea à aller à Mantoue si le pape lui en donnait la permission. L'ayant obtenue pour lui, le comte l'emmena à Mantoue (3), quand il y alla pour se rendre ensuite comme ambassadeur du pape auprès de l'empereur. Il présenta Jules au marquis, lequel, après l'avoir comblé de caresses, lui donna une maison bien garnie (4), une forte pension et la table pour lui, pour Benedetto Pagni, son élève, et un autre jeune homme qui était à son service. Le marquis lui envoya, en outre, du velours, du satin et d'autres riches étoffes ; puis, apprenant qu'il n'avait point de monture, il se fit amener son cheval favori, nommé Ruggieri, et le lui donna. Jules l'ayant monté, ils allèrent tous deux hors la ville, à un trait d'arbalète de la Porta di San Bastiano, dans un endroit appelé le T, situé au milieu d'une prairie, où Son Excellence avait des écuries pour ses haras. Quand ils y furent arrivés, le marquis lui dit qu'il désirait que, sans détruire les anciens bâtiments, Jules les arrangeât de manière qu'il pût y aller

(1) Actuellement au maître-autel de l'église.

(2) Villa Lante, appartenant aux religieuses du Sacré-Cœur.

(3) Fin 1524.

(4) Il le nomma citoyen de Mantoue, par décret du 5 juin 1526. Le 15 du même mois, il lui donna une maison. Le 31 août 1526, Jules Romain est nommé surintendant de toutes les constructions, aux appointements de cinq cents ducats d'or par an.



quelquefois et y souper comme passe-temps. Jules, connaissant la volonté du marquis, ayant vu le tout et levé le plan du site, mit la main à l'œuvre, et conservant les vieilles murailles, fit en partie plus grande la première salle que l'on voit aujourd'hui en entrant, avec la suite d'appartements des deux côtés. Comme il ne se trouvait ni carrières, ni pierres dures en ce lieu, il se servit de briques recouvertes de stuc pour former les colonnes, les chapiteaux, les corniches, les portes, les fenêtres et tous les autres ornements de cet édifice, composés avec une manière nouvelle et originale. C'est ce qui fut cause que, abandonnant ce projet initial restreint, le marquis se décida à faire le grand palais actuel, dont Jules présenta un admirable modèle et qu'il acheva en peu de temps, avec l'aide de plusieurs maîtres. Cet édifice est carré et renferme intérieurement une cour découverte, en guise de pré ou de place, coupée en croix par quatre entrées, dont la première donne accès dans une grande loggia ouverte sur le jardin ; deux autres ouvrent des appartements et sont ornées de stucs et de peintures. Dans la première salle, dont la voûte est divisée en riches compartiments ornés de fresques, Jules fit peindre sur les murailles par Benedetto Pagni et Rinaldo de Mantoue, ses élèves, les chiens (1) et les chevaux favoris du duc, qu'il avait dessinés lui-même et dont on lit les noms. On passe ensuite dans une autre salle qui forme le coin du palais, et sur la voûte de laquelle sont représentées les Noces de Psyché. Toutes ces fresques ont été peintes par les élèves de Jules, qui, à la manière de Raphaël, les retoucha ensuite. De la chambre de Psyché, on passe dans une salle ornée d'une frise à deux rangs, l'un sur l'autre, travaillée en stuc, sur les dessins de Jules Romain, par Francesco Primaticcio de Bologne et Giovambatista de Mantoue ; c'est une imitation des bas-reliefs de la colonne Trajane. Dans le vestibule, on trouve les douze mois de l'année et l'histoire d'Icare. En sortant de la loggia, on trouve une chambre circulaire dans laquelle Jules s'attacha, par la peinture et l'architecture, à donner la plus grande illusion possible à ceux qui devaient la voir. Sur de solides fondations jetées dans un terrain marécageux, il fit faire une muraille qui, en s'élevant, décrivait un cercle et composait une voûte surbaissée en manière de four ; les fragments de rochers dont étaient formées les portes, les fenêtres et la cheminée, se trouvaient disposés de telle sorte qu'ils semblaient près de s'écrouler. Jules y peignit ensuite les géants foudroyés par Jupiter, sujet d'une conception aussi neuve que hardie.

(1) Il n'y a pas de chiens peints dans cette salle.



Outre ce palais, dans lequel Jules a exécuté quantité de choses dignes d'éloges, mais que nous passerons sous silence pour éviter les longueurs, il restaura plusieurs salles du palais où habite le duc dans Mantoue, construisit deux grands escaliers en colimaçon, avec de riches appartements ornés de stucs. Dans une salle, il fit peindre l'histoire de la guerre de Troie, et dans une antichambre, exécuta douze peintures à l'huile au-dessus des portraits de douze empereurs peints auparavant par Tiziano Vecellio (1). Pareillement, à Marmiruolo, à cinq milles de Mantoue, on éleva sur les dessins un bâtiment très commode (2), rempli de peintures non moins belles que celles du château et du palais du T. A Sant' Andrea de Mantoue, dans la chapelle de la signora Isabella Buschetta, il fit un tableau à l'huile (3) où l'on voit la Vierge et saint Joseph qui adorent l'Enfant Jésus dans la crèche, avec le bœuf, l'âne, entre saint Jean Évangéliste et saint Longin, de grandeur naturelle. Sur les murs de cette chapelle, Rinaldo exécuta, d'après les dessins de son maître, deux sujets (4) dont l'un représente le Crucifiement du Christ, où l'on remarque des chevaux admirables, et l'autre les fidèles trouvant le sang de Notre-Seigneur, du temps de la comtesse Mathilde. Jules peignit ensuite de sa propre main, pour le duc Frédéric, une Vierge occupée à laver le Christ encore enfant, pendant que le petit saint Jean verse l'eau contenue dans un vase (5) ; ces figures, grandes comme nature, sont très belles. Dans le lointain, on aperçoit plusieurs femmes qui viennent visiter la mère de Dieu. Ce tableau fut donné par le duc à la signora Isabella Buschetta, dont Jules plaça le portrait dans un petit tableau de la Nativité de Notre-Seigneur, que le seigneur Vespasiano Gonzaga possède aujourd'hui (6), avec un autre qui lui a été donné par le duc Frédéric. Dans ce dernier tableau (7), Jules a représenté un jeune homme et une jeune fille couchés sur un lit, se tenant étroitement embrassés et se prodiguant des caresses, tandis qu'une vieille, cachée derrière une porte, les regarde furtivement ; ces figures, d'une grâce indicible, sont presque de grandeur naturelle. Pour le comte Niccola Maffei, il fit un Alexandre le Grand, tenant à la main une Victoire, grand comme nature et reproduit d'après une médaille

(1) Les peintures de Titien et de Jules Romain furent détruites pendant le sac de Mantoue en 1630.

(2) N'existe plus.

(3) Actuellement au Louvre.

(4) Ces deux fresques existent encore.

(5) Au Musée de Dresde.

(6) Tableau perdu.

(7) Au Musée de Berlin, non exposé.

antique (1). Après ces œuvres, Jules Romain peignit à fresque, pour Messer Girolamo, organiste du dôme de Mantoue, son intime ami, au-dessus d'une cheminée, un Vulcain qui fait marcher les soufflets d'une main, et de l'autre, tient, au bout des pinces, le fer d'une flèche qu'il fabrique, tandis que Vénus trempe dans un vase d'autres flèches déjà faites et les met dans le carquois de Cupidon. C'est une des belles œuvres qu'il ait peintes (2). Il fit encore à San Domenico, une Mise au tombeau et un Christ mort dans la maison de Tommaso da Empoli florentin (3). A cette époque, Jean de Médicis fut blessé d'un coup de mousquet et transporté à Mantoue où il mourut (4). Messer Pietro Aretino voulut que Jules retraçât les traits de ce seigneur ; en conséquence, celui-ci prit un moulage de la tête du mort, et fit un portrait qui resta longtemps chez Messer Aretino (5).

Mantoue, jadis sale et fangeuse, au point d'être presque inhabitable, devint, grâce à Jules Romain, aussi saine qu'agréable ; elle lui dut la plupart de ses embellissements : chapelles, maisons, jardins, façades. Les digues du Pô s'étant rompues un jour, les quartiers bas de la ville se trouvèrent couverts de quatre brasses d'eau ; les grenouilles y séjournèrent à peu près toute l'année. Jules avisa aux moyens de remédier à ces inconvénients, et agit de façon que les eaux reprissent leur cours naturel, et même, pour parer à une nouvelle inondation, il fit élever les rues qui bordent le fleuve, et ordonna la démolition d'une foule de petites habitations, mal bâties et de peu d'importance, pour les remplacer par de grandes et magnifiques maisons, qui devaient contribuer à l'embellissement de la ville. Plusieurs particuliers s'y opposèrent et dirent au duc que Jules, par son projet, leur causait une trop grande perte ; mais le duc ne voulut écouter personne et enjoignit même de ne rien construire, sans l'ordre exprès de Jules. Aux plaintes succédèrent alors des menaces ; mais le duc donna aussitôt à entendre que les injures dont on se rendrait coupable envers son architecte seraient réputées faites à lui-même, et qu'il saurait les punir. Ce prince aimait en effet Jules au point de ne pouvoir se passer de lui, et l'artiste, de son côté, révérait au delà de toute expression son protecteur, qui ne lui refusa jamais aucune faveur, et qui, par ses libéralités,

(1) Il existe deux tableaux identiques de ce sujet : l'un au Musée de Vienne, l'autre chez le marquis Tullo de Mantoue.

(2) Un tableau analogue est au Musée du Louvre, avec deux dessins.

(3) Tableaux perdus.

(4) Le 30 novembre 1526.

(5) Ce portrait est perdu.

le rendit maître d'un revenu de plus de mille ducats. Jules se construisit à Mantoue, vis-à-vis San Barnaba, une maison (1) qu'il orna d'une façade originale, toute en stucs colorés. L'intérieur fut entièrement peint ou garni de stucs semblables, et fut rempli d'antiques rapportés de Rome ou donnés par le duc en échange d'autres. Le nombre des dessins qu'il fit pour Mantoue et ses environs est vraiment incroyable ; car, comme nous l'avons déjà dit, on ne pouvait, surtout dans la ville, élever de palais ou d'autres édifices considérables que d'après ses dessins. Il rebâtit, sur ses anciens murs, l'église de San Benedetto, voisine du Pô, et dépendant du riche couvent des moines noirs ; il fit, pour le duc de Ferrare, plusieurs cartons (2) destinés à des tapisseries tissées d'or et de soie, qu'il fit exécuter par deux Flamands, Maestro Niccolo et Giovanbatista Rosso. Ces cartons ont été gravés par Giovanbatista de Mantoue, ainsi que plusieurs autres compositions de Jules. Parmi les morceaux rares que renfermait sa maison, se trouvait un portrait d'Albert Dürer (3), peint à la gouache et à l'aquarelle, sur une toile fine de Reims, par Dürer lui-même, qui l'avait envoyé en présent à Raphaël, comme nous l'avons dit dans la vie de ce dernier. Dürer n'avait pas employé de céruse, réservant le blanc de la toile, à l'aide des fils de laquelle, — fils qui étaient extrêmement fins, — il avait représenté les poils de la barbe avec tant de finesse que c'est chose impossible à exprimer, voire à imaginer, et qu'on pouvait les voir par transparence à la lumière.

Lorsque le duc Frédéric mourut (4), Jules ressentit une telle douleur de la perte de ce prince qui l'avait tant aimé, qu'il aurait quitté la ville, si le cardinal de Gonzague, frère du duc, à qui le gouvernement avait été confié pendant la minorité de ses neveux, ne l'eût retenu dans ce pays, où d'ailleurs il avait femme, enfant, maison, domaines et tout ce que comporte la vie d'un gentilhomme aisé. D'un autre côté, le cardinal était bien aise de conserver un artiste dont les conseils lui étaient nécessaires pour reconstruire presque entièrement la cathédrale de la ville, travail que Jules poussa fort avant, dans un beau style (5).

Peu de temps après, les intendants de la construction de San Petronio, à Bologne, voulant commencer la façade de leur église, décidèrent Jules

(1) En 1544 ; cette maison existe encore, mais elle a été transformée au commencement de ce siècle.

(2) Actuellement au Louvre.

(3) Ce portrait est perdu.

(4) Le 28 juin 1540.

(5) En 1544.

à venir à Bologne, avec Tofano Lombardino, architecte milanais, très estimé en Lombardie, à cause des nombreuses constructions qu'on y voyait de sa main. Les dessins de Baldassare Peruzzi de Sienne étant perdus, ils en composèrent de nouveaux, et Jules en donna un (1), entre autres, dont la beauté et la magnifique ordonnance lui méritèrent les plus grands éloges et de riches récompenses, lorsqu'il retourna à Mantoue.

Sur ces entrefaites, Antonio da San Gallo étant mort à Rome, les intendants de Saint-Pierre restèrent fort embarrassés, ne sachant à qui s'adresser pour lui donner la tâche de conduire à fin cet immense édifice dans le style commencé. Ils pensèrent enfin que personne n'en était plus capable que Jules Romain, dont ils connaissaient tout le mérite. Persuadés qu'il accepterait plus que volontiers cette charge qui lui donnerait l'occasion de rentrer dans sa patrie avec honneur et une grosse pension, ils le firent sonder par plusieurs de ses amis, mais en vain. Il y serait bien allé, mais deux choses le retenaient : le cardinal s'opposa absolument à son départ, et, d'autre part, sa femme, ses parents et ses amis employèrent tous leurs efforts pour le faire rester. Mais cela n'eût servi de rien si, dans ce temps-là, il se fût trouvé bien portant ; pensant à la gloire et aux avantages qui devaient résulter de ces travaux pour lui et ses enfants, il était entièrement décidé à faire en sorte que le cardinal ne l'empêchât pas d'aller à Rome, lorsque son mal ne fit qu'empirer. Comme il était écrit là-haut qu'il ne retournerait plus à Rome et que son dernier jour était arrivé, accablé par le déplaisir et sa maladie, il mourut en peu de jours, à Mantoue, à l'âge de 54 ans (2). Il laissait un fils à qui il avait donné le nom de Raphaël, en souvenir de son maître. Ce jeune homme, qui annonçait d'heureuses dispositions pour la peinture, vint à mourir (3), ainsi que sa mère, peu d'années après Jules, dont il ne resta qu'une fille nommée Virginia, qui vit aujourd'hui à Mantoue, où elle s'est mariée avec Ercole Malatesta. Jules Romain, amèrement regretté de tous ceux qui le connurent, fut enseveli dans l'église de San Barnaba. Il était d'une taille moyenne, avait une belle figure, la barbe et les cheveux noirs, les yeux de même couleur, pleins de gaieté et de vivacité. Sobre, aimant à bien se vêtir, il vécut toujours d'une manière honorable. Il mourut l'an 1546, le jour de la Toussaint, et l'on décida de lui élever un hono-

(1) Conservé à San Petronio ; signé, daté 1546.

(2) Mort le 1<sup>er</sup> novembre 1546 (d'après un Nécrologe ancien conservé à Mantoue).

(3) Le 17 mars 1562 (même source). La femme de Jules Romain s'appelait Elena Guazzo Landi ; il l'épousa en 1529, et elle lui apporta 700 ducats de dot.

nable monument : mais ses enfants et sa femme remettant sans cesse la chose, ont disparu à leur tour, sans que le monument fût élevé.

---

## Sébastien VINIZIANO

*Peintre, né en 1485, mort en 1547*

Ainsi que plusieurs l'affirment, la peinture ne fut pas la première occupation de Sebastiano (1), mais la musique ; outre le chant, il se plaisait beaucoup à jouer de divers instruments, particulièrement du luth sur lequel il rendait toutes les parties, sans autre accompagnement, et ses talents le rendirent longtemps agréable aux gentilshommes vénitiens, avec lesquels il vivait en grande familiarité. Puis, comme il eut envie, étant encore jeune, de s'adonner à la peinture, il en apprit les premiers principes de Giovan Bellini, alors âgé. Giorgione da Castelfranco ayant introduit ensuite à Venise les modes de la manière moderne, plus fondus et avec un certain éclat de couleurs, Sebastiano quitta Giovanni et se mit avec Giorgione, dont il prit en grande partie la manière. Il fit alors à Venise plusieurs portraits d'après l'original, très ressemblants, entre autres celui de Verdelotto, excellent musicien français, qui était maître de chapelle à Saint-Marc, et, sur le même tableau, celui de Ubreto, élève du précédent, et chanteur. Ce tableau fut apporté à Florence par Verdelotto, quand il y vint comme maître de chapelle de San Giovanni ; actuellement, Francesco San Gallo, sculpteur, l'a dans sa maison (2). Il fit encore à la même époque, à San Giovanni Grisostomo de Venise, un tableau rempli de figures qui tiennent tellement de la manière de Giorgione, que plus d'une fois elles ont été attribuées à ce maître par des personnes qui n'avaient pas une connaissance suffisante des choses de l'art ; ce tableau est fort beau, et le coloris en a beaucoup de relief (3).

La réputation de Sebastiano s'étant répandue au loin, Agostino Chigi, riche marchand originaire de Sienne, qui faisait beaucoup d'affaires à Venise, chercha à l'attirer à Rome, car, outre ses peintures, il appréciait son talent sur le luth et son agréable conversation. Il n'eut pas de peine à l'amener à Rome, car Bastiano savait que cette commune patrie a toujours été la protectrice des beaux génies. Étant donc

(1) Fils de Luciano Luciani.

(2) Tableau perdu.

(3) Actuellement au maître-autel de cette église. Il représente le saint assis et entourés d'autres saints ou saintes.



allé à Rome (1), il fut employé par Agostino; la première œuvre que celui-ci lui fit faire, dans son palais du Transtévère, furent les petits arceaux de la loggia donnant sur le jardin, et dont toute la voûte avait été peinte par Baldassare Peruzzi. Il y exécuta plusieurs sujets poétiques, dans le style qu'il avait apporté de Venise, bien différent de celui que suivaient à Rome les artistes renommés du temps. Ensuite, à côté de la fresque de Galathée, peinte par Raphaël dans le même endroit, il peignit un Polyphème (2), où il chercha à se surpasser, vivement aiguillonné par le voisinage des peintures de Baldassare et de Raphaël. Il exécuta pareillement quelques peintures à l'huile (3), qui lui attirèrent à Rome une grande renommée par leur coloris moelleux, qu'il tenait de Giorgione.

Pendant qu'il travaillait à ces œuvres, Raphaël d'Urbino avait acquis un tel crédit en peinture, que ses admirateurs et ses amis déclaraient que ses peintures étaient plus conformes aux règles de l'art que celles de Michel-Ange, plus délicates de couleur, plus belles d'invention, plus gracieuses, plus justes de dessin, qualités, disaient-ils, qu'on ne rencontrait pas chez Michel-Ange, hors le dessin. Ils jugeaient en conséquence que Raphaël, s'il ne lui était pas supérieur en peinture, était au moins son égal; mais que, de toute manière, il le surpassait en coloris. Cette opinion, partagée par beaucoup d'artistes, à qui la grâce de Raphaël était plus accessible que la profondeur de Michel-Ange, faisait que, par suite d'intérêts particuliers, on était plus favorable à Raphaël qu'à Michel-Ange. Sebastiano qui, doué d'un tact exquis, appréciait exactement le mérite des deux, ne suivit pas l'opinion générale, et se rendit ainsi favorable Michel-Ange, à qui plaisaient beaucoup la grâce et le coloris de ses œuvres; il imagina que, s'il prêtait à Sebastiano l'aide de son dessin, il arriverait par ce moyen, et sans se mettre en avant, à battre ses détracteurs, et que, caché sous l'ombre d'un tiers, il deviendrait juge du combat. Plusieurs des productions de Sebastiano ayant été favorablement accueillies, grâce à leur propre mérite et aux éloges que leur donna Michel-Ange, un habitant de Viterbe, très en crédit auprès du pape, et dont j'ignore le nom, lui fit faire un Christ mort pleuré par la Vierge (4), pour une chapelle qu'il avait fait construire dans l'église de San Francesco de Viterbe. Bien que ce tableau fût soigneusement terminé par Sebastiano, qui y fit un

(1) En 1512.

(2) N'existe plus.

(3) Entre autres le tableau de la Fornarina (1512), aux Offices.

(4) En place.

paysage plein d'ombre très estimé, l'invention et le carton en sont dus à Michel-Ange, et ce tableau fut universellement regardé comme vraiment très beau par tous ceux qui le virent.

Pier Francesco Borgherini, marchand florentin, ayant acquis une chapelle à main droite en entrant dans San Piero in Montorio, Michel-Ange en fit allouer les peintures à Sebastiano, parce que Borgherini pensa avec raison que Michel-Ange ferait le dessin de toute l'œuvre. Comme Sebastiano croyait avoir trouvé la manière de peindre à l'huile sur le mur, il couvrit le crépissage de cette chapelle d'un enduit qui lui parut devoir être propre à ce genre de travail, et il peignit à l'huile, sur le mur, un Christ battu à la colonne (1). Je ne passerai pas sous silence que, selon le dire de quelques-uns, Michel-Ange non seulement donna un petit dessin de cette composition, mais encore traça lui-même sur la muraille les contours de la figure du Christ; il y a une énorme différence entre la bonté de cette figure et celle des autres. Au-dessus de cette peinture, Sebastiano exécuta à fresque deux Prophètes, et, sur la voûte, la Transfiguration, puis saint Pierre et saint François, qui encadrent la peinture d'au-dessous. Il passa six années à terminer ces travaux; quand il les découvrit, les mauvaises langues durent se taire, et bien peu purent le mordre.

Lorsque Raphaël fit, pour le cardinal Jules de Médicis, le tableau qui devait être envoyé en France, et qui, après sa mort, fut placé à l'autel principal de San Piero a Montorio, et qui représente la Transfiguration du Christ, Sebastiano fit, sur un tableau de la même grandeur, et, pour ainsi dire, en concurrence de Raphaël, une Résurrection de Lazare après quatre jours, qui fut composée et peinte avec un soin extrême, sous la direction et avec le dessin, en quelques parties de Michel-Ange. Ces deux tableaux terminés furent exposés et mis en parallèle, dans la salle du Consistoire, et l'un et l'autre reçurent les plus grands éloges; bien que l'œuvre de Raphaël n'eut pas son égale, pour sa grâce extrême et sa beauté, néanmoins les efforts de Sebastiano furent universellement loués de tous. Le Lazare (2) fut envoyé à Narbonne par le cardinal de Médicis, qui en était évêque, et la Transfiguration resta dans la Chancellerie, jusqu'au moment où elle fut transportée à San Piero a Montorio, avec le cadre dû à Giovan Barile.

(1) Existe encore, en mauvais état; terminé en 1525.

(2) Signé : SEBASTIANVS VENETVS FACIEBAT. Terminé en 1539; actuellement à la Galerie Nationale de Londres.

Peu de temps après, Raphaël étant venu à manquer, et le premier rang parmi les peintres étant universellement accordé à Sebastiano, grâce à Michel-Ange, Jules Romain et les autres élèves de Raphaël restèrent au-dessous, en sorte qu'Agostino Chigi, qui avait fait commencer, sous la direction de Raphaël, sa chapelle et son tombeau, à Santa Maria del Popolo, tomba d'accord avec Bastiano que celui-ci la peindrait en entier. Ces peintures restèrent masquées, sans être achevées, jusqu'à l'année 1554, et Francesco Salviati les termina à cette époque. Sebastiano, par nonchalance, s'en était bien peu occupé, quoiqu'il eût reçu de la libéralité d'Agostino et de ses héritiers bien plus qu'il lui aurait été dû s'il les avait terminées, ce que l'on peut attribuer à ce que, soit qu'il était fatigué par son travail, soit qu'il fût toujours plongé dans le bien-être et les plaisirs. Il en fit autant à Messer Filippo Sergardi de Sienne, clerc de la chambre, pour lequel, dans l'église della Pace, à Rome, il commença, sur le mur, au-dessus du maître-autel, une peinture à l'huile qu'il n'acheva jamais (1). En désespoir de cause, les frères furent obligés d'enlever l'échafaudage, qui encombrait leur église, de couvrir cette œuvre avec une toile et de prendre patience, tant que vécut Sebastiano : après sa mort, les frères découvrirent l'œuvre et l'on s'aperçut que ce que Sebastiano avait fait était une admirable peinture. Dans la visite faite par la Vierge à sainte Élisabeth, il y a plusieurs femmes reproduites au naturel, qui sont très belles, et ont une grâce extrême. On y reconnaît que cet homme éprouvait une peine considérable dans toute les œuvres qu'il produisait, et qu'elles ne venaient pas avec cette facilité que donnent d'ordinaire la nature et l'étude à ceux qui se plaisent au travail, et qui s'y appliquent constamment. Dans la chapelle de cette église, appartenant à Agostino Chigi, où Raphaël avait peint ses Sybilles et ses Prophètes, Bastiano voulait peindre quelques figures sur le mur de la niche restée vide au-dessous, pour surpasser Raphaël, et pour cela il avait fait recouvrir la muraille de pépérin et mastiquer les joints avec du stucage au feu ; mais il passa si bien son temps à réfléchir que, dix ans après, il mourut sans avoir commencé à peindre. De fait, on obtenait facilement de Sebastiano qu'il peignit un portrait d'après l'original, parce qu'il les exécutait avec aisance, et qu'ils étaient promptement terminés ; mais il arrivait tout le contraire pour les sujets et les autres figures, comme on peut s'en convaincre par ceux de Marc Antonio Colonna, qui paraît vivant, de Ferdinand, marquis de Pescara, de la

(1) Les peintures de Sébastiano dans l'église della Pace n'existent plus.

signora Vittoria Colonna (1), d'Adrien VI (2), et du cardinal Nicofort (3). Celui-ci l'avait chargé de peindre une chapelle de l'église de Santa Maria de Anima ; mais, rebuté par sa paresse, il appela son compatriote Coxie, qui exécuta à fresque la Vie de sainte Barbe (4), en imitant beaucoup la manière italienne, et en y introduisant le portrait du cardinal. Il peignit aussi le portrait du seigneur Federigo da Bozzolo, de je ne sais quel capitaine en armes, qui est à Florence chez Giulio de' Nobili (5), une femme vêtue à la romaine, qui est dans la maison de Luca Torrigiani, la Vierge couvrant d'une étoffe l'enfant Jésus, qui se trouve aujourd'hui dans la Galerie du Cardinal Farnèse (6) ; il ébaucha, mais sans le terminer, un fort beau tableau de saint Michel terrassant un grand démon, qui devait être envoyé en France au roi, qui avait déjà un tableau de lui (7).

Le cardinal Jules de Médicis, ayant été élu pape sous le nom de Clément VII, chargea l'évêque de Vaison (8) de faire savoir à Sebastiano que le moment était venu de lui faire du bien, et qu'à la première occasion, il s'en acquitterait. En attendant, Sebastiano, étant unique dans le portrait, en fit plusieurs d'après l'original, entre autres deux portraits de Sa Sainteté qui alors ne portait pas sa barbe (9). Il fit encore des portraits d'Anton Francesco degli Albizzi (10), Florentin, qui se trouvait alors à Rome pour ses affaires, et de Messer Pietro Aretino. Outre la ressemblance, ce tableau est tel qu'on reste stupéfait en voyant la différence des cinq ou six sortes de noirs qui y sont employés ; velours, satin, armoisin, damas et simple drap ; la barbe est encore plus foncée que ces noirs, si bien peinte poil par poil, que le vivant ne saurait être plus naturel. Il a en main un rameau de laurier et une feuille de papier sur laquelle est écrit le nom de Clément VII, avec deux masques devant lui, l'un très beau personnifiant la Vertu, et l'autre hideux pour le Vice. Cette peinture fut donnée par Messer Pietro à sa patrie, et les Arétins l'ont placée dans la salle publique de leur Conseil,

(1) Ce portrait est actuellement dans la famille Sant' Angelo à Naples.

(2) Au Musée de Naples.

(3) Guillaume Enckenvoirt d'Utrecht, mort en 1534 ; portrait perdu.

(4) N'existe plus.

(5) Actuellement aux Offices.

(6) Au Musée de Naples.

(7) Une Visitation signée, datée, 1521, au Musée du Louvre.

(8) Girolamo da Schio, né à Vicence, mort en 1533.

(9) Portraits perdus.

(10) Actuellement au Palais Pitti.

glorifiant ainsi la mémoire de leur illustre concitoyen, autant qu'ils ont été honorés par lui (1).

Sebastiano reproduisit ensuite les traits d'Andrea Doria (2), tableau qui est une œuvre admirable, dans le même genre, et la tête de Baccio Valori, Florentin (3).

A cette époque, Fra Mariano Feti, chargé de l'office du Plomb, étant mort, Sebastiano se rappela la promesse que lui avait faite l'évêque de Varson, intendant de la maison de Sa Sainteté, et demanda le Plomb. Jean d'Udine le demandait en même temps, ayant servi Sa Sainteté *in minoribus*, et la servant encore; le pape se rendant aux prières de l'évêque et reconnaissant le mérite de Sebastiano, décida que celui-ci aurait la charge, mais qu'il payerait à Jean d'Udine une pension de 300 écus (4). Sebastiano prit donc l'habit, et changea immédiatement d'esprit; se voyant en situation de satisfaire ses désirs, sans avoir à peindre, il se livra au repos, se remettant des mauvais jours et des mauvaises nuits qu'il avait passés à travailler; quand il avait à faire quelque chose, il se soumettait au travail en souffrant, au point qu'il lui paraissait aller à la mort.

Il exécuta péniblement, depuis cette époque, pour le patriarche d'Aquilée (5), un Christ portant sa croix, peint sur pierre (6), en demi-figure seulement. Ce tableau fut très estimé, surtout pour la tête et les mains, car dans ces parties il était vraiment excellent. Peu de temps après, la nièce du pape (7), qui devint plus tard et est encore reine de France, étant venue à Rome, Sebastiano commença son portrait (8), mais ce tableau, non terminé, est resté dans la garde-robe du pape. Le cardinal Hippolyte de Médicis, qui s'était épris de la signora Giulia Gonzaga, qui demeurait alors à Fondi, envoya Sebastiano, avec une escorte de quatre cavaliers faire son portrait (9), qui fut terminé en un mois, et qui, soit par la beauté céleste de cette dame, soit par le talent du peintre, est un ouvrage vraiment divin. Cette peinture fut ensuite envoyée au roi François I<sup>er</sup>, qui la fit placer dans son palais de Fontainebleau.

(1) Ce portrait est toujours au Palais Communal.

(2) Au Palais Doria, à Rome.

(3) Tableau perdu.

(4) En 1531.

(5) Domenico Germani.

(6) Actuellement à l'Escorial.

(7) Catherine de Médicis.

(8) Portrait perdu.

(9) Actuellement en Angleterre, au château de Longfort, appartenant à lord Radnor.



Ce peintre avait inauguré une nouvelle manière de peindre sur la pierre, qui plaisait beaucoup au commun, et lui faisait croire que dans ce genre les peintures seraient d'une éternelle durée, et que, ni le feu, ni les vers ne pourraient les attaquer. Il exécuta quantité de peintures analogues, en les entourant de cadres en pierres variées, ce qui faisait un effet merveilleux ; mais on reconnut qu'une fois terminées, ni peintures, ni cadres, à cause de leur grand poids, ne pouvaient être remués, ni transportés, si ce n'est avec grande difficulté. Quantité de gens d'ailleurs avaient donné des arrhes au peintre, afin qu'il travaillât pour eux ; mais, comme il préférait discuter qu'agir, il traînait tout en longueur. Il exécuta néanmoins, sur une pierre ornée d'un cadre de même nature, un beau Christ mort, avec la Vierge, que don Ferrante Gonzaga envoya en Espagne (1). Où il est vraiment à louer, c'est dans sa découverte d'empêcher les couleurs à l'huile sur muraille de pousser au noir et de vieillir si vite. Ce secret avait été vainement cherché par son compatriote Domenico, qui fut le premier à peindre à l'huile sur le mur, par Andrea dal Castagno, et par Antonio et Piero del Pollaiuolo. Sa Flagellation du Christ, de San Piero a Montorio, n'a pas bougé, et a conservé la vigueur et la fraîcheur qu'elle avait le premier jour. Pour repousser l'humidité, il employait un enduit composé de mastic, de poix grecque et de chaux vive, qui, fondu au feu et posé ensuite sur la muraille, était aplani avec une truelle rougie au feu ; il se servait également de cette préparation pour travailler sur le pépérin, le marbre, le porphyre et d'autres pierres. Il a en outre montré la manière de peindre sur les métaux, tels que l'argent, le cuivre et l'étain.

Mais cet homme avait tant de plaisir à se creuser la cervelle et à causer, qu'il passait des journées entières à ne pas travailler ; il s'imaginait que, quelque prix qu'on lui donnât de ses ouvrages, on ne les payait jamais assez. Pour le cardinal Rangoni, il représenta, sur un tableau, une très belle sainte Agathe nue et ayant les mamelles coupées (2) ; cette peinture, qui ne cède en rien aux plus belles de Raphaël et de Titien, appartient maintenant à Guidobaldo, duc d'Urbain. Il fit encore sur pierre, d'après l'original, le portrait à l'huile du seigneur Pietro Gonzaga, mais il mit trois ans à le terminer. A cette époque, Clément VII étant pape et Michel-Ange se trouvant à Florence, où il était occupé aux travaux de la nouvelle sacristie de San Lorenzo, Giuliano Bugiardini voulait faire, pour Baccio Valori,

(1) Actuellement à l'Escurial ; terminé en 1539.

(2) Actuellement au palais Pitti, signé, daté MDXX.

un tableau renfermant les portraits du pape Clément et de Baccio ; Messer Ottaviano de' Medici lui en avait demandé un autre renfermant également les portraits du pape et de l'archevêque de Capoue (1). Michel-Ange ayant donc fait demander à Fra Sebastiano de lui envoyer de sa main un portrait du pape, à l'huile, le peintre en fit un qui fut parfaitement réussi, et l'envoya à Florence ; ce tableau fut ensuite donné par Michel-Ange à Messer Ottaviano.

De tous les portraits que fit Sebastiano, celui de Clément VII est le plus beau et le plus ressemblant ; il peignit aussi, d'après nature, Paul Farnèse, aussitôt après qu'il eût été nommé pape, et commença le portrait du duc de Castro, son fils (2), qu'il laissa inachevé comme tant d'autres choses.

Finalement, il se brouilla avec Michel-Ange. Celui-ci ayant à peindre le Jugement dernier dans la chapelle Sixtine, Sebastiano avait persuadé le pape de le faire faire à l'huile, tandis que Michel-Ange ne voulait pas le peindre autrement qu'à la fresque. Mais, sans dire ni oui ni non, et laissant Sebastiano préparer l'enduit, il resta sans y travailler pendant plusieurs mois, et déclara finalement que l'art de la peinture à l'huile n'était qu'un art de femme, bon seulement pour des paresseux et des fainéants tels que Sebastiano. Puis il fit jeter à terre l'enduit préparé par celui-ci et recrépir le mur à son gré, commençant ensuite la peinture, sans toutefois oublier l'injure qu'il croyait avoir reçue de Sebastiano, auquel il tint rigueur presque jusqu'à la mort de ce dernier.

Sebastiano en était arrivé à ne plus vouloir travailler, ni faire quoi que ce fût, en dehors de son office du Plomb. Il continua de faire bonne chère, jusqu'au moment où il fut attaqué d'une fièvre violente, à l'âge de 62 ans. Comme il était rubicond de figure, et d'une nature sanguine, cette fièvre l'emporta en peu de jours. Par son testament, il ordonna qu'on l'enterrât sans grand accompagnement de prêtres et de cierges, et que l'on distribuât aux pauvres, pour l'amour de Dieu, l'argent qu'il aurait fallu y dépenser, ce qui fut fait. On l'ensevelit dans l'église del Popolo, au mois de juin de l'an 1547 (3). L'art ne perdit pas beaucoup à sa mort, car, dès qu'il fut nommé au Plomb, on put le compter parmi ceux qui ne produisaient plus. Il faut ajouter

(1) Nicolas Schomberg. Deux portraits de Clément VII sont aux Musées de Naples et de Parme.

(2) Ces deux portraits sont perdus.

(3) Mort le 21 juin 1547. Enterré à Sainte-Marie-Majeure.

que, à cause de son agréable conversation, sa perte fut très sensible pour ses amis et également pour les artistes.

---

## PERINO del VAGA

*Peintre florentin, né en 1500, mort en 1547*

Né de parents pauvres, abandonné par eux dès son premier âge, Perino del Vaga n'eut d'autre guide, d'autre soutien que le talent ; il cultiva la peinture avec une telle ardeur, qu'il lui fut permis de produire ces œuvres d'ornement qui ont valu tant de gloire à la ville de Gênes et au prince Doria. Mais venons-en plus particulièrement à sa naissance. Il y avait à Florence un certain Giovanni Buonaccorsi, jeune homme plein de valeur et de générosité, qui, pendant les guerres de la fin de l'autre siècle, dépensa tout ce qu'il avait tant au jeu qu'au service de Charles VIII, roi de France, et finalement y laissa la vie. Il eut un fils appelé Piero, qui, resté à deux mois sans sa mère, morte de la peste, fut, dans cette grande détresse, allaité par une chèvre à la campagne, jusqu'au moment où son père, étant allé à Bologne, reprit une autre femme dont le premier mari et les enfants étaient également morts de la peste. Cette femme continua de nourrir Piero ou plutôt Pierino [diminutif enfantin qu'il ne quitta jamais], et, lorsque Giovanni Buonaccorsi retourna en France, il conduisit Perino à Florence et le laissa à quelques-uns de ses parents qui, soit pour s'en débarrasser, soit parce qu'ils n'avaient pas le moyen de lui faire apprendre un état relevé, le placèrent chez le pharmacien du Pin Doré (1). Mais, comme ce métier lui déplaisait, il fut pris en qualité d'apprenti par Andrea de' Ceri, peintre, auquel il avait plu par la vivacité de son esprit, qui promettait avec le temps de porter ses fruits. Andrea était un de ces peintres sans talent, qui travaillent à boutique ouverte et qui peignent chaque année, pour la fête de saint Jean, les cierges qui font partie des offrandes de la cité. Aussi l'appelait-on Andrea de' Ceri (des cierges), surnom qui resta ensuite un moment à Perino. Après l'avoir gardé jusqu'à l'âge de onze ans, et lui avoir enseigné de son mieux les principes de l'art, Andrea le confia à son intime ami, Ridolfo, fils de Domenico Ghirlandajo, qui avait une grande réputation. A force de travail et d'application, Perino surpassa bientôt les autres élèves de

(1) Il existe encore à Florence une pharmacie de ce nom.

Ridolfo, et parmi tous les jeunes gens, florentins et étrangers, qui étudiaient le carton de Michel-Ange, aucun n'était capable de lutter avec lui.

A cette époque, le Vaga (1), peintre florentin médiocre, qui travaillait à Toscanella, vint à Florence chercher des auxiliaires qui l'aidassent à exécuter les commandes dont il était surchargé. Il désirait un compagnon et un jeune homme assez habile pour suppléer à son ignorance du dessin et des autres choses de l'art. Celui-ci, voyant Perino dessiner dans l'atelier de Ridolfo, fut frappé de le trouver si supérieur aux autres élèves; séduit de plus par sa bonne mine et ses manières gracieuses, il lui proposa de l'emmener à Rome, avec la promesse de l'aider dans ses études et aux conditions que le jeune homme fixerait. Avec le consentement de ses premiers maîtres, Perino se rendit d'abord à Toscanella, avec l'autre compagnon, et il les aida à terminer de nombreux travaux. Puis, se plaignant que le Vaga tirait en longueur les promesses qu'il lui avait faites, il se décida à aller tout seul à Rome, ce qui fut cause que le Vaga quitta tout pour le conduire dans cette ville. L'amour de l'art fit retourner Perino à ses études de dessin et, s'y livrant pendant plusieurs semaines, il y prenait plus de goût chaque jour. Puis le Vaga, désirant retourner à Toscanella, le recommanda à plusieurs peintres; à dater de ce moment, il ne cessa jamais de porter le nom de Perino del Vaga. Forcé de travailler en boutique pour gagner sa subsistance, mais enflammé par la vue des antiques, Perino résolut de consacrer une moitié de la semaine à son métier ordinaire et de donner à l'étude l'autre moitié, ainsi que les jours de fête et la plus grande partie des nuits. Il mit ce projet à exécution et commença par copier les peintures laissées par Michel-Ange dans la chapelle du pape Jules, tout en cherchant à imiter la manière de Raphaël d'Urbin. Il dessina ensuite les bas-reliefs, les statues antiques, ainsi que les décorations tirées des fouilles récentes et appelées *grotesques*, et apprit à travailler le stuc. Il gagnait péniblement son pain et supportait la misère pour devenir excellent dans cette partie; aussi devint-il bientôt le meilleur dessinateur qu'il y eût à Rome, et n'y eut-il personne qui entendît mieux que lui la musculature humaine et le nu. Ce qui fut cause qu'il se fit rapidement connaître tant par quantité de seigneurs et de prélats que par les artistes, en particulier par Jules Romain et Giovan Francesco, dit Il Fattore, qui parlèrent de lui avec tant d'éloges à leur maître, Raphaël d'Urbin, que celui-ci voulut le connaître et

(1) Peintre inconnu.

voir ses œuvres. Raphaël fut tellement séduit par ce qu'il en vit, ainsi que par les qualités personnelles de Perino, qu'il le jugea devoir arriver à une grande perfection dans l'art, entre tant de jeunes débutants qu'il avait connus.

Sur ces entrefaites, Raphaël ayant construit les loges du Vatican, le pape Léon X lui ordonna de les faire orner de stucs, de peintures et de dorures, selon qu'il lui paraîtrait le mieux. Raphaël, nommé chef de toute l'œuvre, confia le travail, pour les stucs et les grotesques, à Jean d'Udine, qui était unique en ce genre et qui excellait encore plus à représenter les animaux, les fruits et autres objets de petites dimensions. Il avait rassemblé autour de lui une foule de maîtres qu'il avait choisis à Rome, ou appelés du dehors, et dont les uns étaient habiles à exécuter les stucs, les autres les grotesques, ceux-ci les fleurs et les fruits, ceux-là les festons et les histoires; puis il les poussait en avant, et les récompensait, suivant leur valeur. Ainsi, rivalisant entre eux, quantité de jeunes gens prirent part aux travaux des loges qu'ils conduisirent à leur perfection et devinrent ensuite des maîtres excellents dans leurs propres ouvrages. Perino fut adressé à Jean d'Udine par Raphaël pour travailler aux grotesques et aux histoires, avec promesse d'être employé selon son mérite. Poussé par l'émulation, par le désir de montrer ce qu'il savait et de profiter, il ne mit pas longtemps à se faire connaître pour le premier entre tous ceux qui étaient employés aux travaux, pour le dessin et pour le coloris, autant que pour la grâce et la belle manière avec laquelle il exécuta les grotesques et les figures, comme en font foi les grotesques, les festons et les histoires qui sont de sa main dans cet ensemble. Outre qu'ils sont supérieurs à ceux des autres, ils sont plus conformes aux dessins et aux esquisses de Raphaël, comme on peut le voir dans une partie des histoires qui sont au milieu de la voûte et qui représentent les Hébreux passant le Jourdain, la chute des murs de Jéricho, Josué arrêtant le soleil, et d'autres sujets qu'il serait trop long d'énumérer mais où il est facile de reconnaître sa main. A Perino appartiennent également les meilleurs morceaux du soubassement, peints en couleur de bronze, parmi lesquels nous citerons le Sacrifice d'Abraham, Jacob luttant avec l'ange, Joseph recevant ses frères, et le Feu du ciel tombant sur les fils de Lévi. Perino fit encore à l'entrée des loges, dans la série du Nouveau Testament, la Nativité du Christ, son Baptême et la Cène des Apôtres, outre les sujets représentés en couleur de bronze sous les fenêtres (1). Ces œuvres comblent

(1) Ces derniers n'existent plus.



d'étonnement qui les voit, tant pour les peintures que pour les stucs qu'il y exécuta de sa propre main ; en outre, le coloris est plus gracieux et plus poussé que celui des autres. Il en retira une réputation incroyable ; mais les éloges, loin de l'endormir, l'engageaient à redoubler d'efforts pour obtenir les honneurs que l'on prodiguait chaque jour à Raphaël et à Michel-Ange et il travaillait avec d'autant plus d'ardeur qu'il se voyait justement apprécié et chargé de travaux importants par Jean d'Udine et par Raphaël, il témoigna toujours à ce dernier une telle soumission et un tel respect, que Raphaël l'aimait comme son propre fils.

Dans le même temps, Léon X ordonna de décorer la voûte de la salle des Papes (1), qui conduit aux appartements d'Alexandre VI, peints jadis par le Pinturicchio ; cette voûte fut peinte par Jean d'Udine et Perino. Ils exécutèrent ensemble les stucs, les ornements, les grotesques et les animaux qu'on y voit, et divisèrent la voûte en compartiments ronds et ovales renfermant les sept planètes avec les animaux qui s'y rapportent, savoir : Jupiter avec ses aigles, Vénus et ses colombes, la Lune et les femmes, Mars avec ses loups (2), Mercure avec ses coqs, le Soleil et ses chevaux, Saturne et ses serpents (3). Ils peignirent en outre les douze signes du zodiaque et quelques-unes des autres constellations, telles que la Grande Ourse et la Canicule ; la plupart de ces figures sont dues à Perino. Au milieu de la voûte est un compartiment rond, occupé par quatre Victoires en raccourci qui, les jambes et les bras nus, et le reste du corps couverts de voiles légers, tiennent la couronne du pape et les clefs de saint Pierre. Cet ouvrage fut, et est encore aujourd'hui regardé comme une chose vraiment digne du pontife qui l'avait commandée.

La troisième année de son pontificat, Léon X vint à Florence (4), ce qui donna lieu à des fêtes magnifiques. Perino, autant pour revoir sa patrie que pour voir la pompe de cette ville, vint à Florence avant la cour et orna d'une belle figure haute de sept brasses un arc de triomphe que l'on avait élevé à Santa Trinita. Puis, ayant hâte de revenir à Rome et trouvant bien différente la vie et les coutumes des artistes de cette ville avec celles des Florentins, il quitta Florence et reprit ses travaux accoutumés dans sa nouvelle patrie. Il fit alors diverses pein-

(1) Appelée actuellement Salle de l'appartement Borgia.

(2) Erreur, tiré par des chevaux.

(3) Les compartiments de Vénus et de Saturne n'existent plus. Les autres sont en bon état.

(4) Le 30 novembre 1515.

tures d'ornementation, pour l'archevêque de Chypre (1), pour les Fugger, marchands allemands, pour Messer Marchionne Baldassini, ainsi qu'un Christ mort sur les genoux de la Vierge, peint à fresque pour une dame romaine, à Santo Stefano del Cacco (2). Il peignit ensuite à l'huile, pour un protonotaire, une Descente de croix (3) destinée à une chapelle de la Minerva ; malheureusement, l'inondation (4) qui eut lieu après le sac de Rome a gravement endommagé ce tableau.

A cette époque, Jacopo Sansovino reconstruisit l'église de San Marcello, à Rome, dépendant du couvent des Servi. Quelques chapelles étant terminées et couvertes, Perino fut chargé de peindre dans l'une d'elles un saint Joseph et un saint Philippe, dans des niches, entre lesquelles se trouvait une madone grandement vénérée. Après les avoir terminés, il peignit au-dessus quelques petits enfants et en plaça un, sur un dé, au milieu de la paroi, qui porte sur ses épaules des festons courant jusqu'aux angles de la chapelle, où ils sont tenus par deux autres enfants assis. Cette fresque, qui est la plus belle qu'on ait jamais faite, fut cause que Lorenzo Pucci, cardinal de Santi Quattro, lui confia le soin de peindre à fresque la Vie de la Vierge, dans une chapelle à gauche du chœur, qui lui appartenait dans l'église de la Trinité, couvent des religieux de saint François de Paule. Perino termina toute la voûte et une paroi ; de plus, il exécuta, au dehors de la chapelle, et au-dessus d'un arc, un Isaïe et un Daniel, hauts de quatre brasses. Ces prophètes sont aussi parfaitement dessinés et peints qu'on peut l'attendre d'un grand maître. Entre les deux prophètes sont les armoiries du cardinal, tenues par deux enfants que l'on croirait en relief. Les quatre compartiments de la voûte (5) renferment : le premier la Conception de la Vierge, le deuxième sa Nativité ; le troisième la montre gravissant les degrés du temple et le quatrième représente son mariage avec saint Joseph. Sur la paroi qui tient l'arc de la voûte, il y a la Visitation. Perino ne put décorer les autres parois, étant tombé malade ; et lorsqu'il recouvra la santé, la peste éclata à Rome, l'an 1523, avec tant de violence qu'il dut s'éloigner pour sauver sa vie.

Il alla donc à Florence et y séjourna quelque temps, mais la peste le chassa de cette ville et l'obligea à retourner à Rome. L'an 1525, à l'époque du jubilé, Il Fattore lui donna sa sœur Caterina en mariage,

(1) Qui était un Aldobrandini.

(2) Existe encore.

(3) N'existe plus.

(4) Survenue le 8 octobre 1530.

(5) Ces fresques existent encore.

afin que l'amitié qu'il avait contractée avec lui depuis longtemps fût transformée en parenté.

Le succès obtenu par les fresques que Perino avait jadis exécutées à San Marcello engagea le prieur de ce couvent et les chefs de la Compagnia del Crocefisso à lui confier la décoration d'une chapelle, avec l'espoir qu'il produirait quelque chef-œuvre. Perino établit sans retard ses échafaudages et représenta, au milieu de la voûte, la Création d'Ève. Adam est couché et plongé dans le sommeil, pendant qu'Ève, debout et les mains jointes, reçoit la bénédiction de Dieu, dont l'aspect est plein d'une gravité majestueuse. A droite de ce compartiment, Perino peignit un saint Marc et un saint Jean, mais il n'acheva pas la tête et le bras de ce dernier ; entre ces deux Évangélistes, il plaça deux beaux enfants tenant un candélabre (1). Pendant qu'il y travaillait, il eut une foule d'empêchements, d'indispositions et d'autres de ces accidents qui nous arrivent journellement, sans compter que la Compagnia manqua, dit-on, d'argent. Les choses durèrent ainsi jusqu'en 1527, époque à laquelle le sac de Rome réduisit quantité d'artistes à la dernière extrémité et causa la ruine d'une foule de chefs-d'œuvre. Perino, accompagné de sa femme et portant sa petite fille, cherchait à échapper à cette épouvantable bagarre, quand il fut malheureusement fait prisonnier ; il fut rançonné si cruellement qu'il pensa en devenir fou. Une fois la tempête apaisée, il était tellement abattu par la peur qu'il avait éprouvée, qu'il ne pensait plus à l'art ; néanmoins, il fit quelques gouaches et diverses fantaisies pour des soldats espagnols, et vécut pauvrement comme les autres.

Seul parmi tant d'autres, le Bavière, qui possédait les planches des estampes d'après Raphaël, n'avait pas perdu beaucoup. Par amitié pour Perino et pour lui venir en aide, il lui fit dessiner une suite d'histoires relatant les Métamorphoses des Dieux, pour suivre leurs amours ; ces sujets furent gravés sur cuivre par Jacopo Caraglio.

Tandis que le sac avait ruiné la ville et chassé ses habitants, même le pape qui s'était réfugié à Orvieto, comme il n'y restait plus personne et qu'il ne s'y faisait plus d'affaires, Niccola Veneziano, excellent brodeur, y vint. Comme il était au service du prince Doria, qui portait une vive amitié à Perino, et qui a toujours voulu du bien aux hommes de talent, il persuada Perino de quitter cette ville désolée et d'aller à Gênes, en lui promettant de lui faire allouer quelque travail important par le

(1) Ces fresques existent encore ; terminées par Daniello da Volterra et Pellegrino da Modena.

prince, qui était grand amateur de peinture et qui, plusieurs fois, avait manifesté la volonté de faire richement décorer un palais. Perino, accablé d'infortunes et désirant passionnément quitter Rome, se décida à partir avec Niccola. Il laissa donc sa femme et sa fille à ses parents et se rendit à Gênes où il fut présenté par Niccola au prince Doria, qui l'accueillit avec la plus vive satisfaction. Celui-ci lui fit décorer son palais intérieurement et extérieurement de stucs et de peintures, tant à l'huile qu'à la fresque (1). La voûte de la deuxième salle représente Jupiter foudroyant les géants; on voit également dans quatre chambres les plus belles fables d'Ovide. Le Pordenone et Domenico Beccafumi de Sienne prirent part à ces travaux. Ce dernier ne s'y montra inférieur à aucun de ses concurrents, bien que ses meilleures productions fussent à Sienne. Perino dessina ensuite la plus grande partie de l'Énéide, avec l'histoire de Didon; d'après ces dessins, on confectionna des tapisseries. Il fit également des dessins pour des proues de galères, des draperies d'ornement et des bannières; et le prince lui portait une telle affection que, si Perino était resté à son service, il aurait grandement récompensé son talent. Pendant qu'il travaillait à Gênes, il lui prit fantaisie de rappeler sa femme qui était à Rome et d'acheter une maison à Pise, ville où il avait l'intention de passer ses derniers jours. Messer Antonio di Urbano, fabricant du Dôme de cette ville, lui demanda alors de peindre, près de la porte de la façade et dans un riche cadre déjà en place, un saint Georges tuant le dragon et délivrant la fille du roi. Perino fit d'abord un très beau dessin, d'après lequel une frise d'enfants et d'autres ornements devaient réunir les chapelles, avec des niches renfermant des Prophètes et d'autres sujets. Ce projet ayant plu au fabricant, il débuta par la première chapelle à droite de la porte sus-indiquée, et y termina six enfants très bien exécutés; l'ornementation devait se continuer de la même manière, ce qui aurait fait un ensemble d'une richesse extraordinaire (2). Mais Perino retourna à Gênes, où il avait contracté certains amours, et y demeura plusieurs mois, travaillant pour le prince Doria, et ayant laissé à Pise sa femme Caterina. Comme il ne revenait plus dans cette ville, Sogliani lui fut substitué dans les travaux qu'il avait commencés.

En songeant aux heureux jours qu'il avait passés à Rome, du temps de Léon X, Perino prit en dégoût le séjour de Gênes, malgré les avantages qu'il y avait rencontrés, et finalement il revint à Rome, où il

(1) La plupart de ces peintures existent encore.

(2) La plupart de ces peintures existent encore.

resta assez longtemps inoccupé. Le pape Paul ayant ordonné qu'on ôtât une cheminée qui était dans la salle de l'Incendie, au Vatican, et qu'on la transportât dans la chambre de la Signature, il fallut refaire tout le soubassement de cette dernière pièce, qui est celle où se trouve le Parnasse de Raphaël. Perino y figura en grisaille une suite de termes, de festons, de mascarons et d'autres ornements entremêlés de bas-reliefs peints à fresque et imitant le bronze. Ces bas-reliefs représentent des philosophes, des théologiens, des poètes, et sont en rapport avec chacun des grands tableaux qui les dominent. Bien qu'ils ne soient pas de sa main, il les retoucha à sec, après en avoir fait les cartons. Le pape, ayant reconnu son mérite, le gratifia d'une pension de vingt-cinq ducats par mois, qui lui fut payée jusqu'à sa mort, sous condition de se tenir au service du Vatican et à celui de la maison Farnèse.

Antonio da San Gallo ayant ensuite terminé, dans le Vatican, la grande salle royale, qui précède la chapelle de Sixte IV, Perino distribua le plafond en compartiments octogones et ovales, et fut chargé d'en exécuter les stucs et les ornements les plus riches et les plus beaux que l'art puisse créer. Ces stucs, vraiment royaux, surpassent tout ce que les anciens et les modernes ont produit de mieux en ce genre. Les vitraux des fenêtres de la même salle furent peints par le Pastorino de Sienne, d'après les dessins de Perino, qui fit mettre les parois en état de recevoir des stucs et des tableaux ; ce travail fut ensuite continué par Daniello Ricciarelli da Volterra. Dans le château Saint-Ange, pour Tiberio Crispo, qui en était gouverneur et qui, dans la suite, devint cardinal, il décora une partie des chambres, entre autres la grande salle qui est d'une beauté remarquable ; elle est couverte de stucs et de sujets tirés de l'histoire romaine, exécutés par les auxiliaires de Perino, et principalement par Marco de Sienne, disciple de Domenico Beccafumi (1).

Quand Perino rencontrait des jeunes gens de talent, il s'en servait volontiers, tout en n'hésitant pas à se charger lui-même des travaux les plus vulgaires. Ainsi, il fit souvent des pennons, des bannières, des pentes de baldaquins, des soubrevestés, des portières. Comme il acceptait toutes les commandes, en se contentant souvent du prix le plus mesquin, il succomba sous le poids du labeur et devint catarrheux et infirme. Jour et nuit, il fallait qu'il travaillât pour le palais, qu'il composât des dessins pour les brodeurs et les chasubliers, et qu'il inventât des ornements de tout genre pour les Farnèse, les autres cardinaux

(1) Ces peintures existent encore.



et pour les seigneurs de la cour. Les statuaires, les stucateurs, les sculpteurs en bois, les tailleurs, les brodeurs, les peintres, les doreurs ne lui laissaient pas une heure de repos. Son plus grand bonheur, sur cette terre, était de se réfugier au cabaret, avec quelques amis, habitude à laquelle il ne manqua jamais dans toutes les villes où il demeura. Le cabaret était pour lui la souveraine béatitude, le repos du monde et le délassement de ses travaux.

Les excès de travail, de femmes et de table détruisirent sa santé. Il lui survint un asthme qui le mina peu à peu et le rendit phtisique. Enfin, un soir qu'il était à causer avec un de ses amis, près de sa maison, il tomba frappé d'apoplexie ; il avait alors quarante-sept ans. Sa femme et son gendre, Messer Joseffo Cincio, médecin, lui donnèrent, dans la chapelle de San Giuseppe, à la Ritonda de Rome, une honorable sépulture. Il eut pour successeur Daniello da Volterra, qui avait déjà beaucoup travaillé avec lui et dont nous nous occuperons bientôt.

---

## Domenico BECCAFUMI

*Peintre et fondeur siennois, né en 1486, mort en 1551*

Le don naturel que l'on vit apparaître dès le début chez Giotto et plusieurs autres peintres dont nous avons parlé jusqu'à présent se vérifia finalement chez Domenico Beccafumi (1), peintre siennois. Dans son enfance, gardant quelques brebis de son père appelé Pacio, qui était laboureur de Lorenzo Beccafumi, citoyen siennois, on le vit souvent s'exercer à dessiner sur des pierres ou sur autre chose. Or, il arriva qu'un jour ce Lorenzo, l'ayant vu tracer quelques figures à l'aide d'un bâton pointu sur la grève d'une petite rivière, le demanda à son père avec l'intention de le prendre pour domestique et de le faire instruire en même temps. Ce petit garçon, que l'on appelait alors Mecherino, ayant été accordé par Pacio, son père, fut amené à Sienne, où Lorenzo lui permit, pendant quelque temps, de passer chez un peintre assez médiocre, son voisin, tous les instants où sa présence n'était point réclamée par le service de la maison. Ne pouvant lui apprendre ce qu'il ne connaissait pas lui-même, ce peintre le faisait s'exercer d'après des dessins d'excellents maîtres qu'il avait, et dont il se servait pour ses travaux, comme ont coutume de faire ceux qui sont peu expérimentés

(1) Domenico Mecarino, fils de Giacomo di Pace, laboureur dans le pays siennois, près de Montaperti.

dans le dessin. Domenico montra par ses essais qu'il deviendrait un jour un peintre excellent. Sur ces entrefaites, Pietro Perugino, peintre fameux d'alors, étant venu à Sienne (1), y laissa deux tableaux dont la manière plut à Domenico au point que, s'étant mis à les étudier et à les copier, il ne tarda pas à en prendre complètement la manière. Mais, ayant entendu parler de la chapelle de Michel-Ange, qu'on venait d'ouvrir au public, et des œuvres de Raphaël, Domenico, qui n'avait pas de plus grand désir que d'apprendre, et qui sentait qu'il perdait son temps à Sienne, prit congé de Lorenzo Beccafumi, dont il garda le nom, et s'en alla à Rome (2). Là, étant entré à ses frais dans l'atelier d'un peintre, il exécuta de nombreux travaux avec lui, tout en étudiant les œuvres de Michel-Ange, de Raphaël et d'autres excellents maîtres, ainsi que les meilleurs marbres antiques: aussi, en peu de temps, devint-il hardi dans le dessin, abondant dans l'invention et charmant coloriste. Durant ce temps, qui n'alla pas au delà de deux ans, il ne fit autre chose digne d'être mentionné qu'une façade du Borgo avec les armes peintes du pape Jules II.

Vers cette époque, un marchand de la famille degli Spannochchi conduisit à Sienne, comme nous le dirons en son lieu, Giovan Antonio de Vercelli, jeune peintre très habile et fort employé à faire des portraits par les gentilshommes de cette ville, qui fut toujours amie et protectrice des beaux génies. Domenico, qui désirait vivement retourner dans sa patrie, n'eut pas plutôt appris cette nouvelle qu'il abandonna Rome; de retour à Sienne, voyant que Giovan Antonio avait une profonde connaissance du dessin, dans lequel il savait que consiste l'excellence des artistes, non content de ce qu'il avait appris à Rome, il se livra avec ardeur à l'étude de l'anatomie et du nu, et il en tira si bon profit que bientôt il fut tenu en haute estime dans cette noble cité. Il ne fut pas moins aimé pour son caractère et ses bonnes mœurs que pour son talent; car autant Giovan Antonio, que l'on avait surnommé le Sodoma, à cause de ses relations intimes avec des jeunes gens à tournure efféminée, tenait une conduite dérégulée, licencieuse et bestiale, autant Domenico menait une vie retirée, honnête et chrétienne. Cependant, comme ces gens que l'on appelle bons et joyeux compagnons sont plus recherchés que les hommes vertueux et rangés, la plupart des jeunes Siennois se laissaient entraîner par le Sodoma, le proclamant un homme absolument unique. Ayant constamment dans

(1) En 1508-1509.

(2) Vers 1510.

sa maison des perroquets, des singes, des ânes nains, des petits chevaux de l'île d'Elbe, un corbeau qui parlait, des chevaux barbes pour les courses des drapeaux, et d'autres singularités semblables, il avait su captiver le vulgaire qui ne s'entretenait que de ses extravagances. Le Sodoma ayant orné de fresques la façade de Messer Agostino Bardi (1), Domenico, pour lutter contre lui, peignit, avec beaucoup de soin, la façade d'une maison des Borghesi, près de la colonne de la Postierla voisine de la cathédrale. L'une et l'autre furent exécutées l'an 1512 (2). Domenico peignit ensuite, à San Benedetto, couvent (3) des moines de Monte Oliveto, hors la Porta a Tufi, un tableau (4) renfermant sainte Catherine de Sienne, qui reçoit les stigmates, sous une voûte, entre saint Benoît debout, à droite, et saint Jérôme en habit de cardinal, à gauche ; ce tableau, qui est d'un coloris très doux et qui a un grand relief, fut et est encore maintenant très estimé. Sur la prédelle, il fit trois petits sujets en détrempe, d'une vivacité incroyable, dessinés avec une gracieuse facilité, savoir : l'Ange mettant dans la bouche de sainte Catherine une partie de l'hostie consacrée, son Mariage avec le Christ, et quand elle prend l'habit de saint Dominique. Dans l'église San Martino, Domenico laissa un grand tableau contenant le Christ adoré par la Vierge, par saint Joseph et les bergers ; au-dessus de la cabane, il y a des anges dansant qui sont très beaux (5). Dans cet ouvrage, qui est très apprécié des artistes, il commença à montrer aux connaisseurs que son talent était autrement solide que celui du Sodoma. Il peignit ensuite à fresque, dans le Grand-Hôpital (6), la Visitation de la Vierge, dans une manière pleine de charme et de naturel, et dans l'église de Santo Spirito, sur un tableau, sainte Catherine épousant l'Enfant Jésus porté par la Madone, entre quatre saints (7). Ces travaux ayant accru la renommée de Domenico, on lui commanda un tableau destiné à l'église del Carmine, et devant représenter la Victoire de saint Michel sur Lucifer. Il imagina de figurer Lucifer précipité du haut du ciel dans les profondeurs de l'enfer, avec une pluie de démons nus, où il y a un peu de confusion ; ce tableau (8), resté inachevé, fut porté, après la mort de Domenico, dans le Grand-Hôpital et remplacé, dans

(1) Actuellement Palais Piccolomini.

(2) Elles n'existent plus.

(3) Couvent détruit.

(4) A l'Institut des Beaux-Arts de Sienne, avec la prédelle.

(5) En place, à l'autel des Marsili : peint vers 1523.

(6) A l'entrée ; peinte en 1512.

(7) Actuellement palais Saracini. — La prédelle est perdue.

(8) Actuellement à l'Institut des Beaux-Arts.

l'église del Carmine, par un autre, dont le haut est occupé par le Père éternel environné d'anges, et le bas par un saint Michel qui vient de précipiter Lucifer dans le gouffre, où l'on découvre des édifices qui brûlent, des cavernes en ruines et un lac de feu où nagent et sont tourmentés des damnés (1).

Un autre tableau de Domenico, chez les religieuses d'Ognissanti (2), représente le couronnement de la Vierge ; dans le bas, sont : saint Grégoire, saint Antoine, sainte Marie-Madeleine et sainte Catherine, vierge et martyre (3). Il couvrit de fresques la voûte d'une chambre de la maison appartenant à Marcello Agostino ; elles représentent différents sujets de l'histoire ancienne (4). La beauté de cette œuvre fut cause que Domenico, reconnu pour un excellent peintre par ceux qui gouvernaient alors la République, fut chargé par eux (5) de décorer la voûte d'une salle, dans le palais des Signori. Il représenta des sujets de l'histoire romaine et de l'histoire ancienne, dans les six grands compartiments de la voûte et des parois latérales. Les huit hémicycles sont occupés par les portraits des Romains qui ont défendu la République, ou qui ont observé les lois. Le médaillon central renferme une image de la Justice, et, dans les deux octogones, on voit l'Amour de la patrie et la Concorde. Ces peintures, ainsi qu'un cheval en carton, haut de huit brasses, supporté par une armature en fer et surmonté de la statue de l'empereur armé à l'antique, et l'estoc au poing, que Domenico construisit pour l'entrée de Charles-Quint à Sienne (6), lui donnèrent une telle réputation, que le prince Doria, qui était avec la cour, l'appela à Gênes pour décorer son palais, où déjà Perino del Vaga, le Pordenone et Girolamo de Trévisé avaient travaillé. Mais Domenico ne put promettre au prince de se rendre de suite auprès de lui, parce qu'il avait entrepris de terminer une partie du pavé en marbre, commencé jadis, dans la cathédrale, par Duccio, peintre siennois, dans un nouveau mode de travail (7). Après que les figures et les sujets avaient été dessinés sur le marbre, les contours en étaient creusés au ciseau et remplis d'un enduit noir, avec des ornements de marbres de couleur autour, et il en était de même du fond des figures. Domenico vit, avec beaucoup de jugement, qu'on pouvait considérablement améliorer cette

(1) En place, autel Sani.

(2) Couvent détruit.

(3) Actuellement dans la sacristie de l'église Santo Spirito.

(4) Existents encore, dans le palais Bindi-Sergardi.

(5) Le 5 avril 1529 ; peintures terminées en 1535.

(6) Le 23 avril 1536.

(7) On y travaillait depuis 1517.

méthode. Ayant pris des marbres gris pour former les ombres et faire opposition aux marbres blancs, employés pour les parties éclairées, les contours étant de même creusés au ciseau, il vit qu'il pouvait faire quelque chose de semblable au clair-obscur en peinture. Il en fit un essai qui réussit de telle sorte, pour l'invention, le dessin parfaitement fondu et la masse de figures, qu'il commença dans cette manière le plus beau, le plus vaste et le plus magnifique pavé qui ait jamais été fait. Il y travailla de temps en temps, jusqu'à son dernier jour, et en acheva une grande partie. Autour du maître-autel, pour suivre l'ordre des histoires commencées par Duccio, il représenta différents traits de la Genèse, c'est-à-dire : Adam et Ève chassés du paradis terrestre et labourant la terre, le Sacrifice d'Abel et celui de Melchissédec (1) ; devant l'autel est le Sacrifice d'Abraham. Il est entouré d'une bordure de demi-figures, qui portent des animaux destinés à des sacrifices (2). Au bas des degrés, on voit un autre grand compartiment représentant Moïse qui reçoit les tables de la loi sur le Mont-Sinaï, plus bas le Veau d'Or adoré par les Hébreux, et Moïse irrité brisant les tables de la loi (3). Dans la grande nef, en face de la chaire, est une scène renfermant un grand nombre de figures, composée et dessinée avec une grâce indicible ; elle représente Moïse dans le désert, frappant le rocher d'où jaillit l'eau et donnant à boire au peuple altéré. La bordure est formée par l'eau qui court, et l'on ne saurait exprimer combien sont belles les attitudes de tous ces Hébreux qui accourent se désaltérer ; les uns se baissent pour boire, les autres s'agenouillent devant le rocher, ceux-ci prennent de l'eau avec des vases ou des coupes, ceux-là avec leur main ; d'autres encore abreuvent des animaux, au milieu de la joie du peuple. Il y a surtout un enfant qui tient un petit chien par la tête et par le cou et lui plonge le museau dans l'eau, pour le forcer à boire ; le petit animal, n'ayant plus soif, secoue la tête pour s'échapper, avec tant de vérité qu'il paraît vivant. Les ombres, les reflets sur les figures sont rendus d'une manière vraiment merveilleuse. En somme, cette composition, qui est la meilleure et la plus belle partie de tout le pavement de la cathédrale, ne laisse rien à désirer. Au-dessous de la coupole, est un compartiment hexagone divisé en six rhombes et en sept hexagones, dont quatre furent conduits à fin par Domenico ; il y traça l'histoire et le sacrifice d'Élie (4). Cet

(1) Ces deux sujets furent dessinés en 1544.

(2) Id., en 1546.

(3) Ces deux derniers sujets furent dessinés en 1525.

(4) Id., en 1521-1522 ; de tout ce travail, il reste sept grands cartons originaux à l'Institut des Beaux-Arts de Sienne.



ouvrage fut à la fois une étude et un passe-temps pour Domenico, qui ne l'abandonna jamais entièrement, au milieu de ses autres travaux.

Pendant qu'il travaillait ainsi, tantôt là et tantôt ailleurs, il peignit à l'huile, à San Francesco, en entrant à droite dans l'église, un grand tableau représentant la Descente aux limbes (1) ; parmi les figures nues, il y a une Ève très belle ; le larron, qui est derrière le Christ avec la croix, est parfaitement rendu. De même les démons et la grotte des limbes éclairée par des flammes sont pleins d'originalité.

Domenico pensait que la peinture en détrempe se conserve mieux que celle à l'huile ; il disait que les ouvrages de Luca da Cortona, des Pollaiuoli et des autres maîtres qui peignirent à l'huile, étaient plus ternis que ceux de leurs prédécesseurs, Fra Giovanni, Fra Filippo, Benozzo et autres, qui peignirent en détrempe. Aussi résolut-il de peindre en détrempe une Madone accompagnée de plusieurs saints ; qu'on lui avait demandée pour l'oratoire de la Compagnie de San Bernardino, sur la place San Francesco. Il fit également à fresque, sur les parois de l'oratoire, la Visitation de la Vierge (2) et la Mort de la Vierge entourée d'Apôtres, en concurrence avec d'autres peintures faites dans cet endroit par le Sodoma. Il se décida enfin à aller à Gênes où il était attendu depuis longtemps par le prince Doria, mais avec grande fatigue, habitué qu'il était à vivre tranquillement et à se contenter du nécessaire ; de plus, les voyages ne le tentaient pas beaucoup, attendu qu'il ne s'était jamais beaucoup éloigné de Sienne, où il avait une petite maison (3), sans compter une vigne située à un mille de la Porta a Camollia, où il allait souvent se délasser. A son arrivée à Gênes, Domenico fit une peinture (4) à côté de celle du Pordenone, que l'on ne saurait ranger cependant parmi ses meilleures. Accoutumé à vivre librement, il trouvait pesant l'air de la cour ; aussi ne tarda-t-il pas à prendre congé du prince et à repartir pour Sienne.

Étant donc rentré dans sa maison avec l'intention de ne plus s'en éloigner, il fit un tableau de la Nativité de la Vierge (5), pour les religieuses de San Paolo, près de San Marco ; la prédelle représente la Présentation au temple, le Mariage de la Vierge et l'Adoration des Mages. Après avoir peint à fresque l'Ascension du Christ (6), dans la

(1) En place.

(2) Restituée à Sodoma, 1537. Le Mariage et la Mort de la Vierge sont de Beccafumi et de Girolamo del Pacchia, 1518.

(3) Qui existe encore, Via de' Maestri : achetée le 30 juin 1545.

(4) Histoire de Jason : les deux peintures sont ruinées.

(5) A l'Institut des Beaux-Arts ; manque la prédelle.

(6) En 1544 ; existe encore, fortement restaurée.

grande niche de la cathédrale, derrière l'autel, il ne toucha plus à ses pinceaux et se mit à travailler en relief. Il s'adonna à la fonte de telle sorte qu'il exécuta, avec beaucoup de peine, à la vérité, six anges de bronze (1), qui furent placés sur les six colonnes les plus proches du maître-autel de la cathédrale. Ils sont un peu plus petits que nature, et tiennent, pour soutenir des candélabres, des coupes en forme de petits bassins. Dans le travail des derniers, Domenico se comporta de manière à être hautement loué. Aussi, se sentant plus hardi, il commença les douze Apôtres (2) destinés à être placés au bas des colonnes, où se trouvent quelques anciennes statues analogues, en marbre et de mauvais style. Mais il ne les continua pas, la mort l'ayant frappé peu après. Comme il avait beaucoup d'originalité et qu'il réussissait en toute chose, il se mit à faire des gravures sur bois, pour en tirer des épreuves en clair-obscur. On a ainsi de lui deux Apôtres traités excellemment. Il grava également sur cuivre, au burin et à l'eau-forte. On lui doit dans ce genre quelques sujets fantastiques (3), tels que celui qui représente Jupiter et les autres dieux essayant de congeler Mercure; Vulcain et Pluton attisent le feu sous un creuset fermé duquel Mercure s'envole en fumée. Parvenu à l'âge de 65 ans, il hâta la fin de sa vie en travaillant nuit et jour à fondre ses statues et à les réparer, sans l'aide de personne. Il mourut le 18 mai 1549 (4), et fut enterré par les soins de l'orfèvre Giuliano, son intime ami, dans la cathédrale où il avait exécuté tant de chefs-d'œuvre.

---

## Baccio BANDINELLI

*Sculpteur florentin, né en 1488, mort en 1560*

Du temps où fleurirent à Florence les arts du dessin, grâce à la faveur et à l'appui de Laurent le Magnifique, vivait dans cette ville un orfèvre, appelé Michelagnolo di Viviano, originaire de Gaiule, qui s'entendait très bien à son métier, et travaillait pour la maison Médicis; l'an 1487, il eut un fils qu'il nomma Bartolomeo, mais qui plus tard fut nommé Baccio (5), selon l'usage florentin Michelagnolo, désirant

(1) En 1548; il y en a huit.

(2) N'existent plus.

(3) Gravés sur bois.

(4) Mort en mai 1551 et enterré au Dôme. [Archives de Sienne.]

(5) Baccio de' Brandini; il se fit plus tard passer pour un descendant de la noble famille siennoise des Bandinelli; né le 7 octobre 1488, d'après le Livre des Baptêmes de Florence.

voir son fils héritier de son art et de sa fortune, le mit dans sa boutique à dessiner avec ses apprentis; car alors, on n'était pas réputé bon orfèvre si l'on n'était pas bon dessinateur et si l'on ne savait pas bien travailler en relief. Baccio profita des leçons de son père, et travailla avec ardeur dès ses premières années en concurrence de ses compagnons, entre lesquels il se lia particulièrement avec le Piloto, qui plus tard devint un excellent orfèvre, et avec lequel il allait souvent dans les églises dessiner d'après les œuvres des bons peintres, et faisait des modelages, imitant en cire quelques œuvres de Donato et de Verrocchio. Étant encore très jeune, il allait souvent dans l'atelier de Girolamo del Buda, peintre assez ordinaire qui habitait sur la place San Pulinari (1); un jour qu'il était tombé une grande quantité de neige et qu'on en avait fait un tas énorme sur la place, Girolamo dit à Baccio, comme pour le plaisanter: « Baccio, si cette neige était du marbre n'en formerait-on pas bien un beau géant, comme la figure couchée de Marforio? — Oui, certes, répondit Baccio, et c'est facile à faire. » Aussitôt il jette son manteau, appelle quelques camarades à son aide, et exécute un Marforio couché, long de huit brasses, à la grande surprise de Girolamo et des autres assistants, qui restèrent émerveillés, non tant de ce qu'il avait fait, que de voir un si petit garçon avoir eu le courage d'entreprendre un aussi grand travail. De fait, Baccio ne tarda pas à montrer qu'il préférait la sculpture à l'orfèvrerie; étant allé à Pinzirimonte (2), villa achetée par son père (3), il faisait poser devant lui les laboureurs dépouillés de leurs vêtements et les retraçait avec succès, en faisant de même des bestiaux de la ferme. Dans ce temps, il se rendait tous les matins à Prato, qui était proche de la villa, et il y restait toute la journée à copier, dans la chapelle de l'église paroissiale, les œuvres de Fra Filippo Lippi; il ne s'arrêta que lorsqu'il eut tout copié, imitant parfaitement la manière de Filippo; il maniait déjà très adroitement la pointe, la plume, les crayons rouge et noir, pierre tendre qui vient des montagnes de France, et avec laquelle on peut dessiner avec beaucoup de finesse.

Michelagnolo, voyant l'ardeur et l'inclination de son fils, ne voulut pas s'y opposer et sur le conseil de ses amis, le confia aux soins de Giovanfrancesco Rustici un des meilleurs sculpteurs de Florence, dans la boutique duquel Léonard de Vinci venait fréquemment. Celui-ci,

(1) Plus exactement Sant' Apollinare; cette église n'existe plus.

(2) Lire Pizzidimonte.

(3) En 1503, pour 500 ducats, du cardinal Francesco Piccolomini, qui fut plus tard le pape Pie III.

ayant vu des dessins de Baccio, et les ayant trouvés bien, l'engagea à continuer et à s'exercer à modeler, en lui vantant les œuvres de Donato et en lui conseillant de faire quelque chose en marbre, soit une tête, soit un bas-relief. Excité par les encouragements de Léonard, Baccio se mit à copier une tête antique de femme, qui était dans le palais Médicis, et, pour un premier essai, il la réussit assez honorablement pour qu'elle plût à Andrea Carnesecchi, à qui le père de Baccio la donna, et qui la fit poser dans sa maison de la Via Larga, au-dessus de la porte qui va de la cour dans le jardin. Baccio modela ensuite d'autres figures en terre, et son père, voulant l'encourager dans ces louables efforts, fit venir de Carrare quelques blocs de marbre, et lui fit construire à Pintì, à l'extrémité de sa maison, un atelier commode et bien éclairé qui donnait sur la Via Fiesolana. Baccio y ébaucha diverses figures, et d'un bloc haut de deux brasses et demie tira un Hercule foulant Cacus à ses pieds. Ces ébauches sont restées dans cet endroit, en souvenir de lui.

A cette époque fut exposé le carton, plein de figures nues, que Michel-Ange avait fait, à la demande de Piero Soderini, pour la salle du Grand Conseil. Tous les artistes accoururent, comme nous l'avons déjà dit, pour le copier à cause de sa grande beauté, et Baccio parmi les premiers : en peu de temps il surpassa tous les autres, faisant les contours, les ombres, et terminant ses dessins mieux que Jacopo Sansovino, Andrea del Sarto, le Rosso encore jeune, Alfonso Berruguete, Espagnol, et quantité de célèbres artistes. Comme Baccio allait, plus souvent que les autres, dans le lieu d'exposition dont il avait une fausse clef, l'an 1512, pendant la révolution qui chassa le gonfalonier Pier Soderini et rappela les Médicis, il profita du tumulte qui se produisit dans le palais, au moment de ce changement de gouvernement, pour s'introduire secrètement dans la salle et mettre le carton en pièces. Les uns prétendent qu'il déchira ce chef-d'œuvre pour en posséder quelques parties ; d'autres pensèrent qu'il voulut ôter à ses jeunes rivaux les moyens de faire des progrès ; ceux-là dirent qu'il n'agit ainsi que par affection pour Léonard de Vinci, auquel le carton de Michel-Ange avait beaucoup enlevé de réputation : d'autres enfin, interprétant mieux les choses, attribuèrent son action à la haine qu'il portait à Michel-Ange, comme on put le voir par la suite. La perte de ce carton fut un malheur pour la ville, et une grande tache pour la réputation de Baccio, que chacun accusa justement d'envie et de méchanceté.

Il avait déjà acquis le renom d'un grand dessinateur, et il était

désireux d'apprendre à peindre, étant fermement convaincu de pouvoir égaler, voire surpasser Michel-Ange, aussi bien en peinture qu'en dessin. Il avait fait le carton d'une Lédà tenant l'œuf de cygne, dont sortaient Castor et Pollux, et il voulait peindre à l'huile, pour faire croire que, sans avoir jamais tenu une brosse ni une palette, il avait trouvé de lui-même tous les secrets de l'art. Pour parvenir à son but, il imagina l'expédient suivant : il pria son ami Andrea del Sarto de lui faire son portrait à l'huile, comptant qu'il en ressortirait deux avantages pour lui : le premier de voir comment on mélange les couleurs, le second de pouvoir examiner le tableau et la manière dont il était peint, puisqu'il devait lui rester et qu'il aurait été exécuté devant lui. Mais Andrea le devina, et fut indigné d'une telle défiance et d'une telle ruse, car il était prêt à lui prouver sa bonne volonté s'il l'en eût prié. Aussi, sans montrer qu'il avait pénétré ses intentions, au lieu d'établir les tons sur sa palette, comme à l'ordinaire, il attaqua ses couleurs avec tant de hardiesse et de promptitude, que Baccio, forcé d'ailleurs de rester tranquille et assis, fut complètement désappointé et ne put apprendre ce qu'il voulait savoir. Il essaya ensuite de peindre à fresque, sur la façade de sa maison, des têtes, des bras, des jambes, des torses, coloriés de diverses manières ; mais voyant qu'il éprouvait plus de difficultés qu'il n'avait pensé, à cause du séchage, de l'enduit, il revint à la sculpture et exécuta un jeune Mercure en marbre, haut de trois brasses, tenant une flûte à la main. Cette figure, fort estimée, fut achetée l'an 1530 par Giovanbatista della Palra, et envoyée au roi de France, François I<sup>er</sup>. Pendant plusieurs années, Baccio s'appliqua avec ardeur à l'étude de l'anatomie : il n'épargnait aucune peine, travaillait sans relâche et ne sougeait qu'à surpasser les artistes qui l'avaient précédé : noble ambition qu'on ne peut assurément trop louer. Il produisit une foule de dessins, et fit graver par Agostino de Venise une Cléopâtre nue et des études anatomiques (1) qui lui firent beaucoup d'honneur. Puis il modela en cire un saint Jérôme, d'une brasse et demie de hauteur, dont la dure pénitence était montrée par sa maigreur, ses muscles affaissés, sa peau ridée et desséchée. Tous les artistes et Léonard de Vinci particulièrement, dirent de cette œuvre qu'on n'en avait jamais vue de si bien réussie, dans ce genre.

A cette époque, on travaillait dans l'Œuvre de Santa Maria del Fiore, à quelques Apôtres en marbre destinés à orner les petites chapelles

(1) Planche connue sous le nom de *Scheletri di Baccio* ; signée : A. v. 1518.



peintes par Lorenzo di Bicci (1). Par l'entremise du magnifique Julien Baccio eut la commande d'un saint Pierre haut de quatre brasses et demie, qu'il commença en 1513, et qu'il ne termina que longtemps après (2); bien qu'il n'offre pas toute la perfection de la sculpture, il est bien dessiné (3). En 1515, lorsque le pape Léon X passa par Florence pour aller à Bologne, entre autres ornements et apparats que la ville dressa pour lui faire honneur, on chargea Baccio de faire, sous un arceau de la loggia, près du palais, un Hercule colossal, haut de neuf brasses et demie. D'après ce qu'il en avait dit, on s'attendait à le voir surpasser le David de Michel-Ange. Mais le fait n'ayant pas correspondu au dire, ni l'œuvre aux éloges anticipés qu'il en avait donnés, Baccio perdit beaucoup dans l'opinion des artistes et de toute la ville.

Le pape Léon X ayant alloué à Andrea Contruci dal Monte Sansavino la décoration en marbre qui forme l'extérieur de la maison de la Vierge à Loreto, ainsi que diverses statues et histoires à représenter, Andrea en avait déjà terminé quelques-unes avec succès, et il était occupé aux autres, quand le pape lui envoya Baccio, dont il n'avait pas jugé opportun de faire exécuter en bronze un David coupant la tête de Goliath, que Baccio lui avait présenté. Arrivé à Loreto, Baccio fut parfaitement accueilli par Andrea, tant à cause de sa réputation que sur la recommandation du pape. On lui confia un bloc de marbre, pour en tirer une Nativité de la Vierge. Ayant fait le modèle, il commença son ouvrage : mais en homme qui ne peut souffrir ni compagnons ni égaux, et qui n'aime pas à louer l'œuvre d'autrui, il se mit à blâmer les ouvrages d'Andrea et des autres sculpteurs qui travaillaient avec lui, leur disant qu'ils ne savaient pas dessiner, et s'en faisant autant d'ennemis. Ces propos étant venus aux oreilles d'Andrea, ce dernier le reprit avec douceur, en homme sage qu'il était, disant que les œuvres se faisaient avec les mains et non avec la langue, que le bon dessin n'était pas sur le papier, mais dans la perfection de l'œuvre une fois terminée, et que finalement il le priait, à l'avenir, de parler de lui avec plus de respect. A quoi Baccio ayant répondu superbement et avec des paroles injurieuses, Andrea ne put se contenir et courut sur lui, pour le tuer. Quelques personnes les séparèrent, mais Baccio fut forcé de quitter Loreto et d'emporter son œuvre à Ancône. Il ne tarda pas à s'en dégoûter, bien qu'elle fût

(1) Ou plutôt par son fils Bicci di Lorenzo.

(2) Commandé le 25 juin 1515 ; à droite de la tribune de San Zanobi.

(3) Mis en place en 1565.

presque terminée, et s'en alla, la laissant inachevée. Raffaello da Montelupo la conduisit à fin, et elle fut placée avec les autres d'Andrea ; quoiqu'elle leur soit bien inférieure, elle renferme des parties dignes d'éloges.

De retour à Rome, Baccio obtint du pape, par la faveur du cardinal Jules de Médicis, qu'on lui donnât à faire quelques statues pour la cour du palais Médicis, à Florence. Étant allé dans cette ville, il exécuta en marbre un Orphée, qui, par son chant et les sons de sa lyre, apaise Cerbère et émeut les Enfers. Il avait imité dans cette œuvre l'Apollon du Belvédère, et il en reçut de grands éloges. Quoique l'Orphée de Baccio n'ait pas tout à fait l'attitude de l'Apollon, Baccio, néanmoins, en imita la manière du torse et des membres. La statue terminée fut placée par ordre du cardinal Jules, pendant qu'il gouvernait Florence, dans la cour susindiquée, sur une base ornée faite par Benedetto da Rovezzano, sculpteur.

Mais comme Baccio n'eut jamais aucun souci de l'art de l'architecture, il n'eut pas le bon esprit de Donatello, qui avait élevé son David sur une simple colonne reposant sur une base percée à jour, afin que l'on pût voir de la porte de la rue jusque dans la seconde cour. L'Orphée est placé sur un piédestal lourd et massif, qui attire la vue du passant, bouche la porte, en sorte qu'on ne voit pas si le palais se termine à la première porte, ou va plus loin (1).

Au milieu de tous ces travaux, Baccio continuait à dessiner, et il fit graver, par Marco de Ravenne et Agostino de Venise, un grand dessin représentant le Massacre des Innocents (2) ; cette composition, où l'on voit une foule de figures nues, d'enfants morts et vivants, de soldats et de femmes, prouve combien Baccio était habile dessinateur et excellent anatomiste, et elle répandit sa réputation par toute l'Europe.

Le cardinal Bernardo Divizio da Bibbiena était revenu de France (3), où il avait vu que le roi François I<sup>er</sup> ne possédait aucun marbre, ni antique ni moderne, mais qu'il les appréciait néanmoins ; aussi avait-il promis à Sa Majesté de s'employer auprès du pape, pour qu'il lui envoyât quelque beau morceau. Après le cardinal vinrent à Rome deux ambassadeurs du roi qui, voyant les statues de Belvédère, louèrent infiniment le Laocoon (4). Le cardinal Médicis et Bibbiena, qui les accompagnaient, leur demandèrent si ce groupe serait agréable au roi ;

(1) Actuellement dans le Casino de San Marco.

(2) Signé : *Baccius invenit, Florentiae* ; au-dessous un S et un R entrelacés.

(3) En 1520.

(4) Trouvé dans les Thermes de Titus, en 1506.

ils répondirent que ce serait un présent de trop grand prix. Alors le cardinal leur dit : « On enverra à Sa Majesté celui-là, ou un autre complètement semblable. » Résolu à faire exécuter une copie de cet antique, Jules de Médicis pensa à Baccio et lui fit demander (1) s'il se sentait le courage de faire un Laocoon semblable à l'original. Baccio répondit qu'au lieu d'en faire un pareil, il espérait que son œuvre dépasserait l'autre en perfection. Le cardinal étant donc décidé, et pendant qu'on faisait venir les marbres nécessaires, Baccio fit un modèle en cire qui fut très admiré, et un carton au charbon rehaussé de céruse de la grandeur de l'original. Les marbres arrivés, il se fit construire un atelier au Belvédère, y commença le plus grand des enfants de Laocoon et le termina de manière que le pape et tous ceux qui s'y entendaient en furent satisfaits, parce qu'on ne distinguait, pour ainsi dire, aucune différence entre le marbre antique et le sien. Ayant mis la main à l'autre enfant, et à la statue du père qui est entre les deux, il ne les avait pas beaucoup avancés quand le pape mourut. Après l'élection d'Adrien VI, Baccio retourna à Florence avec le cardinal. Clément VII, qui succéda à Adrien, le fit venir en poste à son couronnement, pour lequel Baccio fit plusieurs statues en bas-reliefs. Ayant ensuite reçu du pape un logement et une pension, il se remit à son Laocoon qu'il termina en deux ans, avec plus de succès qu'il n'en eut d'aucune autre œuvre. Il restaura l'original, auquel manquait le bras droit qu'on ne retrouva pas, et il en fit un en cire, conforme aux muscles et en harmonie avec la fierté de l'ensemble ; il s'en servit pour compléter sa copie. Le groupe de Baccio plut tellement à Sa Sainteté, qu'elle changea d'avis et l'envoya à Florence (2), tandis qu'elle envoyait quelques statues antiques à François I<sup>er</sup>. Baccio, que cet ouvrage mit en grande réputation, dessina ensuite, pour la grande chapelle de San Lorenzo, à Florence, le Martyre de saint Cosme et de saint Damien, et celui de saint Laurent, condamné par Décius à mourir sur un gril. Puis il retourna à Florence où il trouva Giovanfrancesco Rustici, son premier maître, occupé à peindre la Conversion de saint Paul. Pour lutter avec lui, il fit un carton représentant une figure nue de saint Jean dans le désert, qui élève la main droite vers le ciel et tient de l'autre un agneau. Il en fit ensuite un tableau à l'huile, qu'il exposa dans la boutique de son père (3). Les artistes en admirèrent le

(1) Le 21 septembre 1520, pour 900 ducats d'or (papiers de Bandinelli, aux Archives de Florence).

(2) Actuellement aux Offices.

(3) Tableau perdu.

dessin mais firent peu de cas dū coloris qui était plein de crudités.

Du temps de Léon X, on avait tiré de Carrare, en même temps que les marbres de la façade de San Lorenzo, à Florence, un bloc haut de neuf brasses et demie et large de cinq à sa base. Michel-Ange voulait en faire un Hercule colossal tuant Cacus, pour le mettre sur la place, à côté de son David, tous deux devant être les enseignes du Palais Public. Ayant fait plusieurs dessins et modèles, il cherchait à acquérir la faveur du pape Léon et du cardinal Jules de Médicis, disant que son David avait de nombreux défauts causés par Maestro Andrea, sculpteur, qui l'avait ébauché et abîmé (3). Mais la mort de Léon X fit échouer ces projets ainsi que ceux de la façade de San Lorenzo, puis le désir étant survenu au pape Clément VII de se servir de nouveau de Michel-Ange, pour les tombeaux des héros de la famille Médicis à placer dans la nouvelle sacristie de San Lorenzo, il fallut extraire des marbres de Carrare. Domenico Buoninsegni, maître de cette entreprise, tenta de se concerter avec Michel-Ange, pour voler le pape sur le compte de ces marbres. Michel-Ange, en repoussant ces indignes propositions, s'attira la haine de Domenico, qui dès lors s'opposa à tous ses projets pour l'abaisser et lui nuire, toujours en secret. Il fit en sorte que la façade fût mise de côté et que l'on s'occupât de la sacristie, disant que c'était deux œuvres suffisantes pour tenir Michel-Ange occupé plusieurs années, et il persuada au pape de donner le marbre destiné au groupe colossal à Baccio, qui n'avait alors rien à faire ; la concurrence de deux pareils maîtres, disait-il, serait un gage de meilleur service et de plus grande rapidité. Le pape suivit ce conseil et donna le bloc à Baccio, qui de suite composa un grand modèle en cire, représentant Hercule, qui, ayant écrasé avec son genou la tête de Cacus entre deux rochers, l'étreint violemment avec le bras gauche, en le tenant renversé sous ses jambes, dans une attitude tourmentée. Cacus montrait la souffrance qu'il éprouvait de cette violence et du poids qu'Hercule faisait peser sur lui, en sorte que le moindre muscle de tout son corps faisait grandement saillie. De même, Hercule, la tête penchée vers son ennemi abattu, grinçant des dents, levait le bras droit et lui donnait un autre coup de massue sur la tête.

Michel-Ange fut vivement affecté en apprenant que le marbre avait été donné à Baccio ; et, malgré toutes ses démarches, il ne put déterminer Clément VII à changer de volonté, tant celui-ci était enchanté du modèle de Baccio, au succès duquel s'ajoutaient les promesses et les

(1) L'auteur de ce méfait fut Bartolommeo di Pietro Baccellino.



vantardises de l'auteur. Il disait qu'il ferait mieux que le David de Michel-Ange, et il était encore appuyé par Buoninsegni, qui prétendait que Michel-Ange voulait tout pour lui. Ainsi Florence fut privée d'un chef-d'œuvre qui aurait été, à coup sûr, son plus bel ornement. On voit aujourd'hui le modèle de Baccio dans la garde-robe du duc Cosme, et nous devons dire qu'il est fort estimé des artistes. Baccio fut envoyé à Carrare, pour examiner son marbre, que les maîtres de l'Œuvre de Santa Maria del Fiore devaient conduire par eau jusqu'à Signa, sur l'Arno. A huit milles de Florence environ, ce bloc tomba dans le fleuve, au moment où on allait le débarquer, pour le conduire par terre, car les eaux étaient basses de Signa à Florence, et il s'enfonça dans le sable à une telle profondeur, que les maîtres ne purent l'en extraire, quels que fussent les moyens qu'ils aient employés. Comme le pape voulait que l'on retirât ce marbre à tout prix, Piero Rosselli, maître maçon, vieux et expérimenté, à qui l'œuvre s'adressa, imagina de détourner le cours de l'eau, de creuser le lit du fleuve et de conduire ensuite le bloc à terre, à l'aide de grues et de leviers. Quelques poètes tirèrent parti de cet accident pour accabler de leurs satires Baccio qui, à cause de sa loquacité et de ses médisances contre les artistes et principalement contre Michel-Ange, était détesté. Un d'eux, entre autres choses, dit dans ses vers que le marbre, certain d'être estropié par Baccio, s'était précipité de désespoir dans le fleuve. Pendant que l'on était occupé à retirer ce bloc de l'eau, Baccio s'aperçut qu'en hauteur et en largeur, il ne pourrait pas en extraire les figures de son modèle. Il se rendit aussitôt à Rome, où il prouva au pape qu'il était forcé d'abandonner son premier dessin. Il fit alors plusieurs autres modèles et Sa Sainteté choisit celui qui représente Hercule tenant Cacus par les cheveux, après l'avoir renversé à ses pieds. De retour à Florence, Baccio trouva que Piero Rosselli avait transporté heureusement son marbre dans l'Œuvre de Santa Maria del Fiore ; après avoir terminé un nouveau modèle en terre semblable au dernier que Clément VII avait agréé à Rome, il attaqua son bloc, en découvrant d'abord les jambes et les bras de ses figures et en ayant soin de ne s'écarter aucunement de son modèle. Beaucoup d'artistes trouvèrent que ce nouveau modèle n'offrait ni la fierté ni la vivacité que le sujet comportait, ni les qualités que Baccio avait données à son premier modèle.

Lorsqu'en 1527 les Médicis quittèrent Florence, après le sac de Rome, Baccio, ne se sentant pas en sûreté, à cause d'une grande inimitié que lui portait un voisin de la ville de Pinzirimonte, enfouit dans cette terre des camées et quelques figurines de bronze antiques,



qui appartenait aux Médicis, et se réfugia à Lucques. Il y resta jusqu'au moment où Charles-Quint vint recevoir la couronne impériale à Bologne ; s'étant donc montré au pape, il revint avec lui à Rome, et reçut de nouveau un logement au Belvédère. A ce moment, le pape voulut accomplir un vœu qu'il avait fait pendant qu'il était renfermé au château Saint-Ange, et qui consistait à placer, sur la tour de marbre qui est en face du pont du château, un saint Michel armé d'une épée et environné de sept grandes statues en bronze, couchées dans diverses attitudes, représentant les sept péchés mortels. Clément VII voulait ainsi faire allusion aux impies et aux scélérats qu'il avait vaincus, avec le secours de l'ange gardien du château. Après avoir fait un modèle qui plut infiniment, Baccio modela, dans une salle du Belvédère, une figure qui fut beaucoup admirée. Entre temps, pour se délasser et pour voir comment réussirait la fonte, il fit plusieurs figurines hautes de deux tiers de brasse, telles que des Hercules, des Vénus, des Apollons et des Lédas, qui furent coulées par Maestro Jacopo della Barba, Florentin, et qui réussirent parfaitement. Une Descente de croix, de petite dimension et en demi-relief, qu'il offrit à Charles-Quint, lorsque cet empereur vint à Gênes, lui valut le titre de chevalier et une commanderie de Saint-Jacques. La république de Gênes lui demanda une statue de Neptune, haute de six brasses, offrant les traits du prince Doria, en mémoire des services signalés que le prince avait rendus à sa patrie. On lui alloua, pour cet ouvrage, une somme de mille florins ; il en reçut cinq cents à l'avance, et se rendit aussitôt à Carrare pour commencer son ébauche dans la carrière del Polvaccio.

Après la fuite des Médicis, pendant que Florence était gouvernée par le pouvoir populaire, Michel-Ange fut employé aux fortifications de la ville, et on lui montra le bloc de marbre que Baccio avait dégrossi d'après le modèle ; l'intention était, si ce bloc n'était pas trop amoindri, que Michel-Ange le prît et en tirât deux figures à sa façon. L'ayant examiné, il eut une autre idée, et projeta de s'en servir pour représenter Samson terrassant deux Philistins avec une mâchoire d'âne. Mais l'on sait que, les hommes ayant projeté quelque chose, souvent la sagesse divine en dispose autrement, et c'est ce qui arriva. Le siège ayant été mis devant Florence, il fallut que Michel-Ange pensât à autre chose qu'à polir des marbres, et il dut s'éloigner, à cause de la pusillanimité des citoyens. La guerre terminée, et la paix conclue, le pape Clément le fit revenir à Florence, pour achever la sacristie de San Lorenzo et ordonna à Baccio de terminer le colosse. Baccio prit un logement dans le palais Médicis, et pour paraître affectionné à cette famille, il envoyait,

toutes les semaines, au pape des rapports odieux sur les citoyens et les magistrats ; cette conduite infâme le fit haïr plus que jamais. Quand le duc Alexandre revint à Florence, les citoyens lui montrèrent les sinistres manières que Baccio avait avec eux, et il en résulta que l'exécution du colosse était empêchée et retardée par eux, autant qu'ils le pouvaient.

L'orfèvre Michelagnolo, son père, était mort en laissant inachevée une grande croix d'argent, ornée de bas-reliefs représentant la Passion de Notre-Seigneur, qu'il avait entreprise par l'ordre du pape (1), pour les fabriciens de Santa Maria del Fiore. Cet ouvrage, avec bon nombre de matières d'argent, tomba entre les mains de Baccio, qui supplia Sa Sainteté d'en confier l'achèvement à son ami Francesco del Prato. Mais le pape, devinant que Baccio voulait non seulement se faire rembourser les travaux de son père, mais encore gagner quelque chose sur ceux de Francesco, lui enjoignit de rendre aux fabriciens les sujets ébauchés, ou terminés, pour en régler le compte et les matières d'argent pour les fondre et les employer aux besoins de l'église, qui avait été dépouillée de ses ornements pendant le siège. Il lui fit remettre cent florins d'or, et lui ordonna de terminer le colosse. Comme il y travailla sans relâche, il fut terminé l'an 1534, mais tous les citoyens en disaient tant de mal que le duc Alexandre ne se souciait point de le faire poser sur la place.

Depuis plusieurs mois, le pape était de retour à Rome, et comme il désirait faire élever, dans la Minerva, deux tombeaux en marbre, pour Léon X et pour lui, Baccio prit cette occasion pour aller à Rome, et le pape lui dit qu'il lui donnerait à faire les deux tombeaux, dès que le colosse serait en place. Il écrivit aussi au duc Alexandre de donner à Baccio toute commodité pour effectuer cette opération ; on jeta donc une fondation et l'on édifia dessus un piédestal en marbre, sous lequel on déposa des médailles à l'effigie de Clément VII et du duc Alexandre, ainsi qu'une pierre couverte d'une inscription en l'honneur de Sa Sainteté. Grâce aux soins et à l'habileté de Baccio d'Agnolo et d'Antonio da San Gallo l'ancien, tous deux architectes de Santa Maria del Fiore, le groupe arriva sans accident sur la place et fut mis sur son piédestal avec une entière sécurité (2).

Il serait difficile de dire le concours de foule qu'il y eut sur la place, pendant deux jours, pour voir le colosse, dès qu'il fut découvert. De

(1) Commandée le 1<sup>er</sup> septembre 1514 [Archives du Dôme] ; n'existe plus.

(2) Devant le palais de la Seigneurie, le 3 mai 1534 (il fallut trois jours). Signé :

tous côtés, on n'entendait que des critiques, qui n'étaient pas plus favorables à l'artiste qu'à son ouvrage ; on attacha sur le piédestal des vers toscans et latins si cruellement satiriques que le duc Alexandre fut forcé d'emprisonner quelques personnes, ce qui ferma la bouche aux médisants. Baccio, considérant son œuvre mise en place, trouva que le grand air ne lui était pas favorable et que les muscles manquaient d'énergie. Il fit alors entourer le groupe de planches, et retouchant çà et là au ciseau, rendit ses muscles plus durs qu'ils n'étaient auparavant. Pour connaître l'opinion public, Baccio recommanda à un maître d'école qu'il logeait dans sa maison d'aller écouter ce que l'on disait et de lui rendre compte de tout ce qu'il aurait entendu. Le soir, cet homme rentra tristement chez lui, et ce ne fut qu'après avoir été vivement pressé par Baccio qu'il se décida à lui avouer que tous, d'une voix, condamnaient le groupe, et qu'il ne plaisait à personne. « Et toi, qu'en penses-tu ? » lui dit Baccio.—« Pour vous être agréable, je dirai que je le trouve bien et qu'il me plaît.—Je ne veux pas qu'il te plaise, s'écria Baccio ; dis-en aussi du mal. Tu sais que je ne dis jamais de bien de personne ; ainsi nous serons quittes. »

Dans ce temps-là, le prince Doria écrivit au duc Alexandre qu'il se vengerait de Baccio, s'il ne terminait pas promptement sa statue, maintenant que le colosse était achevé. Baccio, effrayé, ne se souciait pas d'aller à Carrare ; mais le cardinal Cibo et le duc Alexandre le déterminèrent à partir et à se mettre à l'œuvre. Doria se faisait rendre compte journellement de ce qu'il faisait, et, ayant appris que la statue ne serait pas aussi belle qu'on lui avait promis, fit entendre à Baccio que, s'il ne le servait pas bien, il s'en repentirait ; mais Baccio, se voyant entouré d'espions qui lui avaient entendu dire beaucoup de mal du prince, abandonna tout et revint précipitamment à Florence.

La mort de Clément VII étant arrivée sur ces entrefaites, les cardinaux Hippolyte de Médicis, Cibo, Salviati, Ridolfi et Messer Baldasare Turini da Pescia, ses exécuteurs testamentaires, résolurent de placer son tombeau dans l'église de la Minerva, avec celui de Léon X (1). Connaissant le peu d'habileté de Baccio comme architecte, ils choisirent Antonio da San Gallo pour dessiner les mausolées, et le sculpteur Lorenzetto pour surveiller la taille des marbres ; ils ne laissèrent donc à Baccio que le soin d'exécuter les statues et les bas-reliefs. Ayant touché des avances, Baccio partit sans terminer les statues, et les cardinaux

(1) Le contrat est du 25 mars 1536 : les tombeaux devaient être primitivement placés à Sainte-Marie-Majeure. Baccio, maître du travail, devait recevoir 3.200 ducats d'or.

adjudgèrent celle de Léon à Rafaello da Montelupo, et celle de Clément à Giovanni di Baccio. Toutes ces choses valurent à Baccio plus de honte que d'honneur.

Il avait coutume de mettre des morceaux de rapport à ses statues, comme il le fit pour une des têtes du Cerbère de son Orphée, pour la draperie de son saint Pierre de Santa Maria del Fiore, pour son Cacus et d'autres ouvrages qu'il est inutile de mentionner ici. Les sculpteurs réprouvent d'ordinaire de semblables moyens ; mais Baccio n'y attachait aucune importance. Ayant fait un Adam pour le chœur de la cathédrale, lorsqu'il eut terminé sa statue, il la trouva trop serrée des flancs et défectueuse dans plusieurs autres parties ; aussi en fit-il un Bacchus, que le duc conserva longtemps dans sa chambre, et plaça ensuite dans une niche des appartements d'été du rez-de-chaussée (1). Pareillement une Ève fut changée en Cérès, et il la donna à la duchesse Leonora avec un Apollon ; ces deux statues (2) servirent à orner la façade du vivier du jardin Pitti. Il espérait que les nouvelles statues d'Adam et d'Ève (3), destinées à la cathédrale, plairaient au public et aux artistes ; mais elles éprouvèrent le même sort que ses premiers ouvrages, et furent amèrement critiquées dans des sonnets et des vers latins. On disait, entre autres choses : « Adam et Ève, par leur désobéissance, méritèrent d'être chassés du paradis terrestre, et leurs statues, opprobre de l'art, méritent d'être chassées de l'église. » Pareille mésaventure lui arriva pour un Christ mort ; après l'avoir considérablement avancé, il l'abandonna, et en fit un autre accompagné d'un ange, mais d'une telle grandeur que le prêtre n'avait plus la place nécessaire pour officier sur l'autel (4). Il laissa également inachevée la statue du Père éternel, qui est aujourd'hui dans les ateliers dépendant de l'église (5). Ces revers n'abattirent point Baccio ; il ne tenait aucun compte des critiques et ne cherchait qu'à s'enrichir et à acquérir des propriétés.

A cette époque (6), revint de France Benvenuto Cellini, qui avait été au service du roi François I<sup>er</sup> pour l'orfèvrerie, art dans lequel il était le plus habile de son temps ; il avait également coulé en bronze divers morceaux de sculpture pour ce souverain. Le duc Cosme, devant lequel il fut introduit, l'accueillit de la manière la plus gracieuse, et

(1) Actuellement au palais Pitti, vestibule du premier étage.

(2) Actuellement dans le jardin Boboli.

(3) Au Musée National.

(4) Actuellement dans la chapelle Baroncelli, à Santa Croce.

(5) Première cour du couvent de Santa Croce.

(6) En août 1545.



lui donna à faire, en bronze, une statue haute de cinq brasses environ, représentant Persée nu foulant aux pieds le corps également dépouillé de Méduse, après lui avoir coupé la tête ; elle devait être placée sous une des voûtes de la Loggia de' Lanzi. Pendant que Benvenuto travaillait à cette statue, il faisait encore autre chose pour le duc. Mais, comme dit le proverbe, le potier tracasse le potier, et le sculpteur jalouse le sculpteur ; Baccio ne put voir tranquillement les faveurs accordées à Benvenuto. Il ne concevait pas que d'orfèvre celui-ci fût devenu avec succès sculpteur, et osât entreprendre des statues colossales, quand jusqu'alors il n'avait exécuté que des médailles et des figurines. Aussi ne tarda-t-il pas à se déclarer son ennemi ; mais il trouva quelqu'un en état de lui répondre. Benvenuto n'était pas moins fier que lui, et voulait maintenir la partie égale ; souvent ils se disaient des paroles outrageantes, en présence du duc, qui se divertissait de leurs propos, et leur laissait pleine liberté de s'attaquer franchement devant lui, pourvu qu'en se quittant il ne fût plus question de rien. Un jour qu'ils se mordaient ainsi et se jetaient à la tête leurs faits et gestes, Benvenuto, regardant de travers Baccio et le menaçant, lui dit : « Pourvois-toi d'un autre monde, Baccio, car je veux t'enlever de celui-ci. » Baccio lui répondit : « Eh bien ! avertis-moi un jour d'avance, afin que je puisse me confesser, faire mon testament et ne pas mourir comme une bête que tu es. » Le duc, qui avait pris plaisir, pendant de longs mois, à leurs querelles, leur imposa silence, dans la crainte de les voir mal finir, et, pour ne pas exciter de plus belle leur jalousie, les chargea tous deux d'exécuter son buste en bronze.

Vers l'an 1554, j'abandonnai le service du pape Paul III, pour entrer à celui du duc de Médicis, et l'année suivante, je fis venir de Rome le sculpteur Bartolommeo Ammanati, pour travailler avec moi à la salle d'audience, à la fontaine et aux statues qui devaient orner le palais. Baccio, se voyant délaissé pour d'autres artistes, en conçut tant de chagrin, et devint d'une humeur si farouche, que personne n'osait vivre avec lui.

Depuis quelques années, on avait tiré de Carrare un énorme bloc de marbre, haut de dix brasses et demie et large de cinq, pour lequel Baccio avait donné cinquante écus d'arrhes. Après qu'il eût conclu le marché, il importuna le duc, au point que, grâce à la duchesse, il obtint d'en tirer un colosse qu'on devait mettre sur la place, au coin où est le lion ; on devait y faire une grande fontaine, au milieu de laquelle serait un Neptune sur un char traîné par des chevaux marins, et que l'on tirerait de ce bloc de marbre. Baccio présenta plusieurs



modèles à Son Excellence ; mais ce projet demeura sans exécution jusqu'en 1559. Cette année-là, le propriétaire du bloc vint de Carrare et demanda à être payé du reste de la somme qui lui était due, sinon qu'il rendrait les cinquante écus et partagerait son marbre en plusieurs morceaux, pour le vendre plus facilement, car il avait plusieurs offres. Benvenuto Cellini et Bartolommeo Ammanati ayant appris que le duc avait ordonné à Giorgio Vasari d'acquérir ce bloc, et n'en avait pas encore disposé en faveur de Baccio, supplièrent Son Excellence de leur permettre d'entrer en concurrence avec Bandinelli, et d'accorder le marbre à celui qui ferait le plus beau modèle. Le duc y consentit, enchanté de cette occasion qui forçait Baccio à déployer tout son savoir et tous ses efforts pour l'emporter sur ses rivaux. En effet, Baccio redoutant la disgrâce du duc, exécuta de nouveaux modèles avec tout le soin imaginable ; mais, fidèles à ses habitudes d'intrigues, il obtint la direction du transport de ce bloc à Florence. Dès qu'il fut arrivé à Carrare, il rapetissa méchamment ce marbre, de telle sorte qu'il ôta à ses concurrents et à lui-même la possibilité d'en faire un ouvrage aussi grand qu'on espérait. De retour à Florence, il y eut de longs débats entre lui et Benvenuto à ce sujet ; néanmoins, grâce à la protection de la duchesse, le bloc fut adjugé à Baccio, qui construisit, sous la Loggia de la place, un atelier pour le recevoir.

Après la mort de Baccio, le bloc de Neptune excita des querelles plus vives que jamais. Cellini, ayant fait un petit modèle de ce groupe, voulait que le duc le lui donnât ; d'un autre côté, l'Ammanati, en sa qualité de sculpteur habitué à tailler le marbre, et plus expérimenté que Benvenuto, jugeait que l'œuvre devait lui être allouée. L'Ammanati me remit un petit modèle en cire, et me pria de le montrer à Michel-Ange, pour qu'il en dît son avis, et qu'il engageât le duc à lui adjuger le marbre ; j'y consentis, et Son Excellence lui ordonna de clore une arcade de la Loggia, et de commencer un modèle de la grandeur que permettait le bloc. A cette nouvelle, Benvenuto, furieux, monta à cheval et courut à Pise dire au duc qu'il ne pouvait souffrir que son talent fût mis en échec par un homme qui ne le valait pas, et qu'il demandait à faire un modèle en concurrence de l'Ammanati ; le duc voulut le contenter et lui permit de boucher l'autre arcade et d'exécuter un modèle comme il le désirait. Tandis que ces deux maîtres étaient occupés à ce travail, Maestro Giovan Bologna, sculpteur flamand, et Vincenzio Danti de Pérouse voulurent concourir, non pour obtenir le marbre, mais pour montrer leur hardiesse et leur talent. Giovan fit son modèle dans le couvent de Santa Croce, et Vin-

cenzi, dans la maison d'Alexandre, fils d'Ottaviano de' Medici. Dans ce concours, Benvenuto fut vaincu par l'Ammanati, que Giorgio Vasari servit chaudement auprès de Son Excellence ; Giovan Bologna n'étant pas assez connu pour les ouvrages en marbre, le duc n'alla pas même voir son modèle, quoique, selon les artistes et les connaisseurs, ce fût le meilleur de tous. Si Baccio eût vécu, à lui sans doute aurait appartenu la gloire de cette entreprise, et tant de débats n'auraient point eu lieu (1).

Pour revenir à Baccio, ayant appris que Michel-Ange était en train de terminer un groupe du Christ mort et de quatre autres figures (2), pour son tombeau, dans l'église de Santa Maria Maggiore, il mit tous ses soins à achever celui que son fils Clemente lui avait laissé (3), avant de partir pour Rome où il mourut. Pour imiter Michel-Ange en toute chose, Baccio chercha ensuite, dans les principales églises de Florence, un endroit où il pût placer et établir sa sépulture. Mais n'en trouvant aucun qui le satisfît, il se décida pour une chapelle de l'église des Servi qui appartenait à la famille Pazzi. Les possesseurs de la chapelle, priés par la duchesse, accordèrent ce lieu à Baccio, sans se démettre de leurs droits et de leurs armoiries : ils lui permirent seulement d'édifier un autel en marbre, de le surmonter des statues susdites et de pratiquer son tombeau, au pied de l'autel. Baccio se mit aussi d'accord avec les moines du couvent pour les autres détails. Il fit donc édifier l'autel et le soubassement de marbre, sur lequel il voulait placer ses statues. Quand il fut terminé, il résolut d'y mettre son tombeau de famille, en y réservant une place pour lui, pour sa femme et pour les restes de son père Michelagnolo, qui avait été déposé dans un caveau provisoire de cette église. Il voulut lui-même déposer pieusement ces os à leur place définitive. L'émotion qu'il éprouva en les touchant, et la fatigue de remuer ces marbres l'agitèrent au point que, ne se trouvant pas bien, et étant retourné chez lui, il vit son état empirer de jour en jour, et mourut au bout d'une semaine, à l'âge de soixante-douze ans, après avoir été constamment robuste et n'avoir eu aucune maladie. Il fut enseveli honorablement (4), et déposé à côté de son père.

(1) La fontaine fut faite par Jean Bologne, et le Neptune par Ammanati ; existent encore, sur la place de la Seigneurie.

(2) Actuellement derrière le maître-autel du Dôme de Florence.

(3) Et qui est dans l'église de l'Annunziata, transept droit, où se trouve le tombeau de Bandinelli.

(4) Le 7 février 1560.

## Michele SANMICHELE

*Architecte véronais, né en 1484, mort en 1559*

Michele Sanmichele, étant né l'an 1484 à Vérone, et ayant appris les premiers principes de l'architecture auprès de Giovanni son père, et de Bartolomeo, son oncle, tous deux architectes excellents, se rendit à Rome à l'âge de seize ans, laissant son père et ses deux frères, tous deux bien doués. L'un d'eux, Jacomo, s'appliqua aux lettres; l'autre, don Camillo, fut chanoine régulier. Il y étudia et mesura les édifices antiques avec tant d'application qu'il ne tarda pas à être réputé, tant à Rome que dans les pays voisins. Aussi les habitants d'Orvieto le nommèrent-ils architecte de leur cathédrale si célèbre (1), avec un honorable traitement. Pendant qu'il y travaillait il fut mandé à Montefiascone, et chargé de la construction de sa principale église, en sorte que tout ce qu'il y a de bonne architecture dans cette dernière ville et à Orvieto lui est dû. Entre autres choses, à San Domenico d'Orvieto, on éleva, sur ses dessins, un très beau tombeau (2), je crois, pour un noble Siennois de la famille Petrucci, qui coûta fort cher et fut merveilleusement réussi. Il fit encore dans les mêmes villes un nombre infini de dessins, pour des maisons particulières; il se fit ainsi connaître du pape Clément VII qui, désirant se servir de lui pendant les guerres qui troublaient toute l'Italie, le donna comme compagnon, avec une grosse provision, à Antonio da San Gallo, pour visiter de concert les villes les plus importantes de l'État ecclésiastique, et voir celles qui seraient à fortifier, particulièrement Parme et Plaisance, ces deux villes étant plus éloignées de Rome et plus exposées aux dangers de la guerre. Michele et Antonio s'étant acquittés de cette mission à l'entière satisfaction du pape, Michele éprouva le désir, après tant d'années, de revoir sa patrie, ses parents et ses amis, mais encore plus d'examiner les fortifications des Vénitiens. S'étant arrêté quelques jours à Vérone, il alla ensuite à Trévisé, pour voir cette forteresse, et à Padoue dans le même but. Mais le gouvernement vénitien, averti de cela, craignit qu'il allât examiner ces forteresses dans l'intention de lui nuire. Il fut donc arrêté par son ordre à Padoue, mis en prison et longuement interrogé; comme son innocence fut reconnue, non seulement on le mit en liberté, mais encore on lui demanda s'il voulait, avec une honorable provision et de

(1) Le 27 novembre 1509, avec 100 florins par an; il quitta ses fonctions en 1528.

(2) Non pas un tombeau, mais l'église inférieure, commandée par Messer Girolamo Petrucci, le 20 octobre 1518.

grands honneurs, entrer au service de la république. S'en étant excusé, en disant qu'il ne pouvait alors le faire, parce qu'il avait des obligations envers Sa Sainteté, il promit de le faire plus tard et il se sépara d'eux. Mais il ne se passa pas beaucoup de temps (tels furent les efforts des Vénitiens pour l'attirer à eux), qu'il dût quitter Rome, avec le parfait contentement de Sa Sainteté, qu'il satisfit d'abord, dans toutes ses obligations, et il alla servir les illustres seigneurs de Venise, ses maîtres naturels. Il donna bientôt une preuve de son jugement et de son savoir-faire, en bâtissant à Vérone, malgré les nombreuses difficultés que l'entreprise semblait présenter, un superbe et solide bastion qui plut infiniment à la Seigneurie et au duc d'Urbin, capitaine général de la république. Le gouvernement vénitien, ayant ensuite décidé que l'on fortifierait Legnago et Porto, positions très importantes séparées l'une de l'autre par l'Adige, mais réunies par un pont, Sanmichele fit un modèle qui fut universellement approuvé et que l'on mit à exécution. Il fortifia ensuite, presque depuis les fondations, dans le pays brescian, Orzinuovo (1), bourg et port semblable à Legnago.

Comme Francesco Sforza, dernier duc de Milan, le demandait avec instance aux Vénitiens, ceux-ci lui permirent de s'absenter, mais trois mois seulement. Il alla donc à Milan, inspecta toutes les forteresses de cet État, indiqua tous les travaux qui lui paraissaient nécessaires, et, en un mot, contenta le duc à un tel point que, en remerciant la Seigneurie, ce seigneur donna à Michele cinq cents écus. A cette occasion, avant de regagner Venise, Michele se rendit à Casale di Montferrato, pour voir cette place très belle et très forte, que son cousin Matteo Sanmichele, excellent architecte, venait de construire, de même qu'un magnifique tombeau en marbre (2), dans l'église San Francesco de la même ville. A peine fut-il de retour à Venise qu'il fut envoyé avec le duc d'Urbin, pour visiter la Chiusa, forteresse et passage important, situé au-dessus de Vérone, et de plus toutes les places du Frioul, Bergame, Vicence, Peschiera et autres endroits, sur lesquels il fournit un rapport minutieux, ainsi que sur ce qui leur manquait. Ayant été ensuite envoyé en Dalmatie, pour fortifier les places de cette province, il examina et répara avec un soin extrême les anciennes fortifications sur les points qui le nécessitaient le plus. Comme il ne pouvait suffire à tout, il confia à son neveu Giangirolamo, qui avait déjà parfaitement fortifié Zara, le soin d'élever la merveilleuse citadelle de San Niccolo, à

(1) Les fortifications ont en été récemment détruites.

(2) Tombeau de Maria, marquise de Montferrat; n'existe plus.



l'entrée du port de Sebenico. Michele, cependant, ayant été envoyé en toute hâte à Corfou, en restaura les fortifications, ainsi que celles de Chypre et de Candie. A peu de temps de là, il fut obligé de retourner dans cette dernière île, que les Vénitiens craignaient de voir enlever par les Turcs. Il fortifia alors, avec une célérité incroyable, la Canée, Candie, Retino et Sitia, mais particulièrement les deux premières, qu'il construisit de fond en comble et qu'il rendit inexpugnables.

Comme la ville de Napoli de Romanie était assiégée par les Turcs, les travaux que Sanmichele y exécuta, ainsi que la valeur d'Agostino Clusoni, capitaine véronais, firent échouer tous les efforts des assiégeants. La guerre terminée, le magnifique Messer Tommaso Mozzenigo, capitaine général de mer, emmena Michele à Corfou que l'on fortifia de nouveau, et à Sebenico, où Giangirolamo reçut de grands éloges pour l'habileté qu'il avait déployée dans la construction de la citadelle de San Niccolo.

De retour à Venise, Sanmichele fut magnifiquement reçu pour les services qu'il avait rendus à la république dans le Levant, et on le chargea d'élever, à l'entrée du port, la forteresse du Lido (1). Sur des fondations considérables, il éleva une terrible et merveilleuse forteresse, qu'il construisit en bossages et avec des pierres d'Istrie, qui, par leur extrême dureté, résistent aux vents, à la gelée et à toutes les intempéries des saisons. Par sa position, sa beauté et la richesse de l'appareil, c'est une des plus étonnantes qu'il y ait aujourd'hui en Europe. Peu de temps après, il répara et augmenta les fortifications de Marano, qui était retombée au pouvoir de Venise. La réputation de Michele et de son neveu Giangirolamo s'étendit au point que l'empereur Charles-Quint et François I<sup>er</sup>, roi de France, essayèrent plusieurs fois de se les attacher ; mais les deux architectes ne voulurent jamais abandonner leur propre gouvernement pour aller servir des étrangers.

Michele travailla surtout à fortifier et à embellir Vérone, sa patrie. Il fit, entre autres choses, les magnifiques portes qui n'ont point leurs pareilles au monde. Ayant débuté par la Porta Nuova (2), qui conduit à la forteresse, il éleva, quelques années après, celle del Palio (3), qui n'est pas inférieure à la première en beauté. On lui doit encore la Porta di San Zeno ; elle est très belle, et, dans toute autre ville, passerait pour une merveille ; mais à Vérone, elle est complètement

(1) Sant' Andrea du Lido ; terminée en 1544. Existe encore.

(2) Datée 1533.

(3) Construite de 1542 à 1557.



éclipsée par les deux autres. Les bastions voisins sont également de lui. Il construisit ceux de Cornaro et de Santa Croce, à Padoue, conformes à son invention du bastion à cornes, car auparavant on les faisait ronds ; deux belles portes à Legnago, et fit travailler à de nombreux travaux de fortification à Bresci, à Peschiera et à la Chiusa (1), au-dessus de Vérone. Mentionnons encore le beau pont dit Il Ponte Nuovo, que Sanmichele, à son premier retour de Rome, jeta sur l'Adige, à Vérone, par l'ordre de Messer Giovanni Emo, qui était alors podestat de cette ville. Michele excella non seulement dans l'art des fortifications, mais encore dans l'architecture civile, comme le prouvent les édifices religieux et particuliers qu'il éleva à Vérone et ailleurs, en particulier la chapelle très belle, des Guareschi (2), à San Bernardino de Vérone ; elle a la forme d'un petit temple circulaire d'ordre corinthien. Le dessin du temple rond della Madonna di Campagna près de Vérone (3), est également son œuvre. Dans le couvent de San Giorgio, à Vérone, il éleva la coupole de l'église, malgré l'opinion de ceux qui pensaient que la construction ne tiendrait pas, à cause de la faiblesse des reins, qu'il fortifia ; il y fit également le dessin d'un beau campanile que son neveu Bernardino est en train d'achever. Citons encore une chapelle, ronde pour les comtes della Torre de Vérone, dans leur villa de Fumane (4). Dans l'église du Santo, à Padoue, on éleva, sous sa direction, un somptueux tombeau pour Messer Alexandro Contarini, procureur de Saint-Marc, et qui fut provéditeur de la flotte vénitienne. Il semble que Michele voulut montrer, dans ce tombeau (5), de quelle manière on doit élever de pareils monuments, sortant de l'ordinaire, en leur donnant, à son avis, plutôt la forme d'un autel et d'une chapelle que d'un tombeau. Je dis que ce tombeau est très riche d'ornements, ferme de composition, et qu'il a le caractère guerrier : comme ornements, on y voit une Thétis et deux prisonniers de la main d'Alexandro Vittoria, que l'on regarde comme de bonnes figures, plus une tête ou plutôt un buste au naturel du dit seigneur, avec la cuirasse, sculpté en marbre par le Danese de Carrare. Il y a en outre d'autres motifs d'ornements, tels que des prisonniers, des trophées, des dépouilles militaires et d'autres objets, dont il n'y a pas lieu de faire mention.

On lui doit, à Venise, le modèle du couvent des religieuses de San

(1) Remplacée par un fort moderne en 1848.

(2) Appelée chapelle Pellegrini.

(3) A un mille sur la route de Venise, 1559-1586.

(4) Existe encore.

(5) Tombeau en place.

Biagio Catoldo, un dessin pour un lazaret de pestiférés à Vérone, qui ne fut pas suivi.

Parmi les Palais construits par Michele, il y a à Vérone le superbe palais des comtes de Canossa et celui des Lavezoli : il refit la façade et restaura complètement l'intérieur du palais Bevilacqua (1). A Venise il éleva depuis les fondations, le magnifique palais des Cornari, près de San Polo (2), et restaura un autre palais de la même famille, qui est à San Benedetto all' Arbore (3), pour Messer Giovanni Cornari, qui était son grand ami. Il restaura également le palais des Bragadini, en face de Santa Marina, et il le rendit très commode et très orné. Dans la même ville, il fonda et éleva hors de terre, suivant son modèle, avec une dépense incroyable, le merveilleux palais du très noble Messer Girolamo Grimani, près de San Luca, sur le canal Grande. Malheureusement la mort l'empêcha de le terminer lui-même, et les continuateurs altérèrent son projet en maint endroit.

Près de Castel-Franco, sur les confins des pays trévisan et padouan, il éleva le fameux palais de la famille des Soranzi, appelé la Soranza (4), que l'on répute être la plus belle et la plus commode villa, qu'il y ait eue jusqu'alors dans ce pays. Il alla à Piombino pour commencer le palais Cornaro. Telles sont les principales constructions qu'on lui doit, outre deux belles portes de palais à Vérone, celle des recteurs et capitaines (5) et celle du Podestat (6). Pendant qu'il jouissait tranquillement, dans sa patrie, de la considération qu'il avait acquise par ses travaux, il apprit une si triste nouvelle que ses jours en furent abrégés. Giangirolamo, fils de Paolo, cousin germain de Michele, mourut à Chypre à l'âge de 45 ans, pendant qu'il y travaillait aux fortifications. Cette mort causa une telle douleur à Michele, qui voyait ainsi s'éteindre sa famille, son neveu n'ayant point laissé d'enfants, qu'il fut pris d'une fièvre maligne à laquelle il succomba en peu de jours. Il mourut l'an 1559, et fut inhumé à San Tommaso, couvent des Carmes, où se trouve la sépulture de ses ancêtres. Messer Niccolo Sanmichele, médecin, est actuellement occupé à lui faire élever un tombeau (7).

Comme je n'aurai pas de sitôt à parler des artistes de Vérone, il y

(1) Ces palais existent encore.

(2) Palais Mocenigo.

(3) Palais Correr Spinelli; n'est pas de San Michele.

(4) N'existe plus.

(5) Actuellement le Tribunal.

(6) Actuellement la Délégation.

(7) Qui existe encore.

en a un, Paolino (1) qui est maintenant en grand crédit à Venise, où il a fait une foule d'ouvrages dignes d'être loués, bien qu'il n'ait encore que trente ans. Né à Vérone, d'un père sculpteur, ou, comme on dit dans le pays, tailleur de pierres, il apprit les principes de la peinture auprès de Giovanni Caroto, Véronais, et peignit à fresque la salle du commissaire Portesco, à Tiene, dans le Vicentin. Ensuite il exécuta plusieurs ouvrages remarquables par le dessin, le jugement et la manière, dans la villa della Soranza (2). A Maser, près d'Asolo, dans le pays trévisan, il a peint la superbe villa du seigneur Daniello Barbaro, patriarche d'Aquilée (3). A Vérone, dans le réfectoire de San Nazaro, couvent des moines noirs, il a représenté, sur une grande toile, le repas de Notre-Seigneur chez Simon le lépreux ; on y voit la pécheresse se jetant aux pieds du Christ, avec quantité de portraits d'après nature et de perspectives remarquables. Sous la table sont deux chiens, si beaux qu'ils paraissent vivants, et dans le lointain on aperçoit quelques estropiés très bien exécutés (4). Une œuvre de sa main (5) se voit à Venise, dans la salle du Conseil des Dix ; c'est un ovale au milieu du plafond, plus grand que les autres, renfermant Jupiter qui chasse les vices, comme pour dire que ce tribunal suprême et absolu chasse les vices et punit les hommes méchants. Il peignit encore le soffite ou plutôt le plafond de l'église San Sebastiano, qui est une œuvre remarquable, ainsi que le tableau de la chapelle principale et les volets de l'orgue (6). Ce sont des peintures vraiment remarquables. Dans la salle du Grand Conseil, il a peint un grand tableau (7) représentant l'entrevue de Frédéric Barberousse avec le pape ; cette œuvre, qui est à bon droit admirée, contient les portraits de divers gentilshommes et sénateurs vénitiens, et quantité de personnages magnifiquement costumés, vraiment dignes de composer la cour d'un empereur et celle d'un pape. Paolino fit ensuite, dans plusieurs chambres qui servent au Conseil des Dix, des plafonds peints à l'huile, pleins d'énergiques raccourcis. Il orna aussi de belles fresques la façade de la maison d'un marchand que l'on rencontre en allant de San Mosè à San Maurizio ; malheureusement l'air salin les détruit peu à peu. A Murano, il

(1) Paolo Caliari, dit Véronèse, 1528-1568.

(2) N'existe plus. Les peintures sont dans l'église San Liberale de Castelfranco.

(3) Appartient à la famille Manin ; ces peintures existent encore.

(4) Actuellement au Musée de Turin.

(5) Qui existe encore.

(6) Peintures commandées le 14 décembre 1555. Existente encore.

(7) Cette peinture est de Federigo Zuccherro ; mais il y en a d'autres de Véronèse dans la même salle.

peignit à fresque une loggia et une chambre très estimée pour Cammillo Trevisani. A San Giorgio Maggiore de Venise, il fit, à l'entrée d'une grande salle, une toile peinte à l'huile et représentant les Noces de Cana (1). Cette œuvre est admirable pour la grandeur, le nombre des figures, la variété des costumes et la richesse de l'invention ; si mes souvenirs ne me trompent pas, il y a plus de cent cinquante têtes, toutes variées et traités avec un soin extrême.

Les procureurs de San Marco lui donnèrent à peindre les médaillons d'angles qui sont au plafond de la bibliothèque Nicena (2), riche en livres grecs et légués à la Seigneurie par le cardinal Bessarion. Ils partagèrent les peintures entre les meilleurs maîtres de Venise, et, pour exciter leur émulation, décidèrent que l'on décernerait un prix d'honneur, en sus de la somme d'argent, à celui qui l'emporterait sur ses rivaux. Paolino, proclamé vainqueur, après que les différents panneaux eurent été attentivement examinés, reçut pour récompense une chaîne d'or ; le tableau qui lui valut la victoire et le prix d'honneur, est celui où il représenta la Musique, sous les traits de trois belles jeunes femmes, dont l'une, la plus belle, joue de la viole de gambe, baissant la tête sur le manche de l'instrument et dans l'attitude d'une personne entièrement attentive à son jeu. Des deux autres l'une chante, d'après un livre, et l'autre joue du luth. A côté de ces femmes, est un Cupidon sans ailes, frappant des cymbales, et qui montre que l'Amour naît de la Musique ou plutôt que l'Amour est inséparable de la Musique. Aussi l'a-t-on représenté sans ailes. Le même tableau renferme le dieu Pan tenant des flûtes d'écorce d'arbre, instruments qui lui sont consacrés par les bergers vainqueurs dans les joûtes musicales. Paolino fit encore deux autres tableaux dans cet endroit ; l'un représente l'Arithmétique personnifiée par des philosophes vêtus à l'antique ; dans l'autre on voit l'Honneur sur un trône, auquel on offre des sacrifices et des couronnes royales. Mais, comme ce jeune homme est actuellement en pleine production, et n'a pas encore trente-deux ans, nous ne dirons plus rien sur son compte, pour le moment.

(1) Musée du Louvre. Tableau commandé le 6 juin 1562, pour le réfectoire payé 342 ducats.

(2) Existents encore, dans le palais royal.

## Giovannantonio da VERZELLI dit le SODOMA

*Peintre, né en 1477, mort en 1549*

Si Giovannantonio (1) da Verzelli eût possédé un mérite égal à sa bonne fortune, ce qui lui serait arrivé s'il avait plus étudié, il n'aurait point été réduit, après une vie qui fut extravagante et bestiale, à se conduire comme un fou dans sa vieillesse et à finir misérablement. Ayant été amené à Sienne par des marchands, agents de la famille Spannocchi (2), un hasard heureux, ou fatal peut-être, voulut que, ne trouvant pas de concurrence, pendant un certain temps, dans cette ville, il y fût seul à peindre. Cette circonstance, si elle servit ses intérêts, finit par lui être nuisible, parce que, se laissant aller à la torpeur, il négligea ses études et ne fit que du travail de métier : s'il étudia un peu, ce ne fut guère qu'en dessinant d'après les ouvrages de Jacopo dalla Fonte, qui étaient alors estimés. Au début, faisant quantité de portraits d'après l'original, qui se distinguent par un éclatant coloris qu'il avait apporté de Lombardie, il s'attira à Sienne de nombreuses amitiés, moins parce qu'il fut bon peintre que grâce à la bienveillance que les Siennois ont naturellement pour les étrangers. Il avait, en outre, un caractère gai allant jusqu'à la licence, et savait amuser son monde par des manières peu honnêtes ; comme il avait toujours autour de lui des enfants et des jeunes gens sans barbe qu'il aimait outre mesure, on lui donna le surnom de Sodoma ; et, loin de s'en fâcher, il s'en glorifiait et composait sur ce sujet des couplets et des tercets qu'il chantait en s'accompagnant sur le luth. Il se plaisait à nourrir dans sa maison toutes sortes d'animaux bizarres, tels que des blaireaux, des écureuils, des singes, des chats, des ânes nains, des chevaux de l'île d'Elbe, des geais, des poules naines, des tourterelles indiennes, et, en un mot, toutes les bêtes les plus extraordinaires qu'il pouvait se procurer (3). Dans cette ménagerie, il y avait encore un corbeau qui avait si bien appris à parler qu'il contrefaisait en différentes choses la voix de son maître, et que souvent l'on s'y méprenait, surtout lorsqu'il répondait aux visiteurs qui frappaient à la porte. C'est un fait que pas un Siennois n'ignore. Tous les autres animaux de Giovannantonio étaient égale-

(1) Fils d'Antonio di Jacopo Bazzi, cordonnier, né à Verzelli, d'après ses déclarations.

(2) Riches banquiers de Sienne.

(3) Il en parle dans une déclaration de 1531.



ment si apprivoisés qu'ils étaient sans cesse à ses côtés, à jouer et à faire les plus grandes folies du monde, de façon que sa maison ressemblait véritablement à l'arche de Noé. Aussi cette manière de vivre, son étrangeté et les œuvres de peinture (en cela du moins, il faisait quelque chose de bon) lui donnaient un tel renom chez les Siennois, tout au moins dans la plèbe et le vulgaire (car les gentilshommes le connaissaient davantage) que beaucoup le considéraient comme un grand homme.

Fra Domenico da Lecco, Lombard, ayant été élu général des moines de Monte Oliveto, le Sodoma alla le visiter à Monte Oliveto di Chiusuri, principal couvent de cet ordre, situé à quinze milles de Sienne, et il sut si bien dire et faire qu'on lui donna à terminer la Vie de saint Benoît, commencée sur une paroi par Luca Signorelli da Cortona (1). Pour ce travail, il reçut une très mince rétribution et fut défrayé de ses dépenses, de celles de ses auxiliaires et de ses broyeurs de couleurs. On ne saurait raconter toutes les folies qu'il fit durant ce séjour dans le couvent ; par ses tours plaisants, il amusa de telle sorte les religieux, que ceux-ci ne l'appelaient point autrement que le Mattacio (l'Extravagant). Ses premières œuvres sentant le métier et ayant été faites sans soin, le général s'en plaignit, mais le Mattacio lui répondit qu'il travaillait par caprices, que son pinceau ne dansait bien qu'au son des écus, et que si l'on voulait augmenter son salaire, il se sentait capable de faire beaucoup mieux. Le général lui ayant promis de le payer plus largement à l'avenir, Giovannantonio exécuta trois histoires qui restaient à faire dans les coins, et qui sont effectivement bien supérieures aux précédentes (2). L'une d'elles représente saint Benoît quittant Norcia et prenant congé de son père et de sa mère, pour aller étudier à Rome ; dans la seconde, on voit saint Maur et saint Placide enfants, confiés par leurs parents à saint Benoît, pour être consacrés à Dieu ; la troisième montre les Goths incendiant le mont Cassin. En dernier lieu, afin de jouer une pièce au général et aux moines, il peignit le prêtre Fiorenzo, ennemi de saint Benoît, essayant de débaucher les religieux, en faisant danser et chanter une troupe de courtisanes autour du monastère de ce saint homme. Le Sodoma, qui était aussi indécent dans ses peintures que dans ses actions, figura une danse de femmes nues d'une obscénité révoltante ; comme on ne l'aurait pas laissé faire, il ne voulut montrer sa fresque à aucun moine pendant

(1) Laissée inachevée par Signorelli, quand il fut appelé à Orvieto, en 1488, pour peindre la chapelle San Brizio du Dôme. Sodoma exécuta vingt-cinq fresques dans le cloître.

(2) En 1505-1506. Il reçut pour toutes ces peintures 241 ducats.

qu'il y travaillait. Aussi, lorsqu'elle eut été découverte, le général voulut à toute force qu'elle fût détruite; le Mattacio, après avoir débité une foule de fariboles, voyant que le général était sérieusement en colère, habilla toutes les nudités de cette peinture qui, à la vérité, est une des meilleures qui soient dans ce couvent. Au-dessous de chacune de ces fresques, il fit deux médaillons renfermant un frère, pour représenter la série des généraux que cet ordre avait eus; et, comme il n'avait pas leurs portraits exacts, le Mattacio fit la plupart des têtes au hasard, et, pour quelques-uns, représenta des religieux âgés qui étaient alors dans ce couvent, en sorte qu'il en arriva à représenter Fra Domenico da Lecco, qui était alors général de l'ordre, comme on l'a dit, et qui lui faisait peindre cette œuvre. Mais, comme on creva les yeux ultérieurement à ces têtes, et que d'autres furent balafrées, Fra Antonio Bentivogli de Bologne les fit toutes enlever, avec assez de raison. Pendant que le Sodoma peignait ces fresques, un gentilhomme milanais (1) vint se faire moine dans le couvent; il avait une cape jaune à passementeries noires, comme c'était l'usage à cette époque. Le général donna cette cape au Mattacio, qui l'endossa et se peignit ainsi costumé, à l'aide d'un miroir, dans l'histoire où l'on voit saint Benoît, encore enfant, raccommode miraculeusement un vase que sa nourrice avait brisé. Au pied de son portrait, il représenta son corbeau, un singe et d'autres de ses animaux.

Cette œuvre terminée, il peignit, dans le réfectoire de Sant' Anna (2), couvent du même ordre, situé à cinq milles de Monte-Olivet, le miracle de la Multiplication des pains et des poissons (3). Puis il retourna à Sienne, où il orna la façade du palais de Messer Agostino de Bardi, à la Postierla, de fresques où l'on remarquait plusieurs morceaux dignes d'éloges, mais qui ont été en grande partie détériorées par les intempéries de l'air et par le temps.

Sur ces entrefaites, Agostino Chigi, riche et célèbre marchand siennois, se trouvant à Sienne, lia connaissance avec Giovannantonio, soit à cause de ses folies, soit parce qu'il avait renom de bon peintre. L'ayant emmené à Rome, par son crédit, il réussit à le placer au nombre des artistes que Jules II employait à décorer les salles du Vatican, bâties par Nicolas V (4). Pietro Perugino, qui peignit la voûte d'une salle à

(1) Fra Gio. Ambrogio. Ses effets furent donnés à Sodoma, en plus du prix de ses peintures.

(2) Couvent supprimé

(3) Fresque en mauvais état; commandée le 10 juillet 1503 pour vingt écus d'or.

(4) Vers 1508.

côté de la Tour Borgia, travaillait lentement, à cause de son grand âge, et ne pouvait entreprendre d'autres peintures, quoique cela fût convenu ; Giovannantonio eut donc à peindre une salle à côté de celle où travaillait Perugino. Il se mit à l'œuvre et fit l'ornementation de cette voûte, composée de corniches, de feuillages et de frises ; ensuite, dans quelques médaillons assez grands, il fit quelques sujets à fresque, qui sont très remarquables, mais, comme ce fou s'occupait plus de ses animaux et de ses plaisirs que de sa peinture, l'ouvrage n'avancait pas ; aussi, Raphaël, ayant été appelé à Rome par Bramante, et le pape ayant reconnu combien il surpassait les autres peintres, Sa Sainteté ordonna que Perugino et Giovannantonio cessassent de travailler, et que, de plus, tout ce qu'ils avaient fait fût jeté à terre. Mais Raphaël, qui était la bonté et la modestie mêmes, respecta tout ce qu'avait fait Perugino, qui avait été autrefois son maître, et conserva les ornements du Mattaccio. Il ne supprima que le contenu et les figures des médaillons et des cadres, laissant les frises et le reste de l'ornementation qui entourent encore maintenant les figures que Raphaël représenta dans les médaillons, à savoir les figures de la Justice, de la Philosophie, de la Poésie et de la Théologie. Agostino, qui était galant homme, et ne tenant pas compte de l'affront qu'on venait de faire à Giovannantonio, lui donna à peindre, dans la principale chambre qui donne dans le grand salon de son palais de Trastevere, Alexandre consommant son mariage avec Roxane (1). Cette œuvre renferme une foule d'amours dont les uns délaçant la cuirasse d'Alexandre et lui ôtent ses brodequins, son casque et son manteau, tandis que les autres sèment des fleurs sur le lit. Dans la même chambre, près de la cheminée, on voit, de la main de Giovannantonio, un Vulcain fabricant des flèches, qui fut très loué dans son temps. Si le Mattaccio, qui avait de bons moments et de remarquables dispositions naturelles, eût alors voulu se livrer à l'étude, comme tout autre l'aurait fait à sa place, il serait allé loin sans doute. Mais toujours occupé de babioles et ne travaillant que par intermittences, il ne se souciait que de se vêtir pompeusement, de porter des pourpoints de brocart, des capes bordées de drap d'or, des barrettes magnifiques, des colliers et d'autres semblables bagatelles convenables à des bouffons et à des saltimbanques, toutes choses qui plaisaient à Agostino et le divertissaient au plus haut point.

Sur ces entrefaites, Jules II étant mort et ayant été remplacé par Léon X, qui aimait assez les gens fantasques et sans cervelle, comme

(1) Existe encore ; 1513-1514.

était le Mattacio, celui-ci eut une joie extrême de cette élection, particulièrement parce qu'il avait conservé contre Jules II un vif ressentiment de l'injure qu'il en avait reçue. Pour se faire connaître au nouveau pontife, le Mattacio peignit une Lucrèce nue se poignardant (1) ; ce tableau terminé fut donné par Agostino Chigi au pape qui en récompensa l'auteur en le nommant chevalier. Giovannantonio se crut aussitôt un grand homme et résolut de ne plus travailler que quand la nécessité l'y contraindrait, ce qui, du reste, ne tarda pas à arriver. En effet, notre chevalier sans revenus, avant suivi Agostino Chigi à Sienne, fut forcé d'avoir recours à son pinceau pour vivre. Il fit alors un tableau d'une Déposition de Croix, où l'on remarque la Vierge évanouie et un soldat qui se montre de dos, et dont on voit l'image dans un casque posé à terre et brillant comme un miroir (2) ; cet ouvrage, qui passe avec raison pour l'un des meilleurs qu'ait jamais produits Giovannantonio, fut placé à San Francesco, à main droite en entrant dans l'église. Dans le cloître qui est le long de l'église, il peignit à fresque un Christ à la colonne, flagellé devant Pilate, qu'entoure une foule de Juifs ; on y voit une colonnade en perspective et le portrait du Sodoma qui s'est représenté avec le menton rasé et les cheveux longs, selon la mode du temps (3). Étant allé ensuite à Florence, un moine des Brandolini, abbé du convent de Monte Oliveto, qui est hors la Porta San Friano, lui fit peindre quelques fresques dans le réfectoire (4). Comme il les exécuta sans soin, elles furent si mal réussies qu'elles ne lui attirèrent que de la honte et des moqueries de la part de ceux qui s'attendaient à voir quelque œuvre extraordinaire sortir de ses mains.

Pour la confrérie de San Bastiano in Camollia, à Sienne, il peignit à l'huile, sur un gonfalon de toile qu'on porte dans les processions, un saint Sébastien nu, attaché à un arbre, qui est posé sur la jambe droite et a l'autre en raccourci (5), il lève la tête vers un ange qui lui tend une couronne ; cette œuvre est vraiment belle et digne d'éloges. Sur le revers, on voit la Vierge tenant l'Enfant Jésus, avec au-dessus d'eux saint Roch, saint Sigismond et quelques flagellants agenouillés. Dans la sacristie des religieux del Carmine, il laissa un tableau de la Nativité

(1) Tableau perdu.

(2) Actuellement à l'Institut des Beaux-Arts de Sienne.

(3) De cette fresque, il ne reste que la demi-figure du Christ, actuellement à l'Institut des Beaux-Arts.

(4) Il reste le motif central de la Cène ; le couvent est transformé en hôpital militaire.

(5) Commandé le 5 mai 1525 ; payé 30 ducats d'or ; actuellement aux Offices.



de la Vierge d'une grande beauté (1) ; il en est de même de la fresque qu'il fit à l'encoignure de la Piazza de' Tolomei, pour l'Art des Cordonniers, et où il figura la Vierge tenant l'Enfant Jésus, saint Jean, saint François, saint Roch et saint Crépin, patron de l'Art, qui a un soulier à la main (2). Dans l'oratoire de San Bernardino de Sienne, à côté de l'église San Francesco, il peignit à fresque, en concurrence de Girolamo del Pacchia, Siennois, et de Domenico Beccafumi, la Présentation de la Vierge au temple, la Visitation, l'Assomption et le Couronnement (3). A chaque angle du même oratoire, il plaça un saint vêtu d'habits épiscopaux, saint Louis, saint Antoine de Padoue et autres ; mais la meilleure figure de toutes est un saint François debout et levant la tête vers un petit ange qui semble lui parler ; la tête du saint est vraiment merveilleuse. Dans une petite salle du palais de la Seigneurie, à Sienne, il peignit à fresque plusieurs petits tabernacles enrichis de colonnes et de divers ornements (4). L'un de ces tabernacles renferme un saint Victor armé à l'antique et l'épée à la main : l'autre un saint Benoît, et un troisième un saint Ansano administrant le baptême ; toutes ces figures sont très belles. A l'étage inférieur du même palais, où l'on vend le sel, il fit une Résurrection du Christ, avec quelques soldats autour du sépulcre et deux petits anges dont les têtes sont très admirées (5). Plus loin, au-dessus d'une porte, il y a une fresque de lui représentant la Vierge avec l'enfant Jésus et deux saints (6).

A Santo Spirito, dans la chapelle de San Jacopo, que lui firent peindre les Espagnols et où ils ont leur sépulture, il encadra une ancienne peinture de la Vierge d'un saint Nicolas de Tolentino et d'un saint Michel archange tuant Lucifer ; au-dessus, dans une lunette, on voit la Vierge donnant l'habit sacerdotal à un saint et environnée de plusieurs anges. Ce tableau, peint à l'huile et sur panneau, est surmonté d'une fresque qui occupe l'hémicycle de la voûte et montre saint Jacques brandissant une épée et foulant sous les pieds de son cheval des Sarrasins morts ou blessés. Plus bas, aux côtés de l'autel, sont peints à fresque un saint Antoine abbé et un saint Sébastien nu, lié à la colonne, très estimés (7). Dans la cathédrale de la même ville, à main droite en

(1) Existe encore, dans la chapelle, à gauche de l'autel.

(2) Fresque commandée en 1530 ; complètement ruinée.

(3) Ces fresques existent encore ; exécutées par intervalle, entre 1518 et 1532.

(4) Peintures commandées en 1529 ; terminées en 1534 ; existent encore.

(5) Peinte en 1535 ; transportée dans la salle du Gonfalonier.

(6) Salle du Conseil municipal, 1535.

(7) Ces peintures existent encore, 1530.



entrant, on voit de sa main, sur un autel, un tableau à l'huile, représentant la Vierge qui tient l'Enfant Jésus sur ses genoux, entre saint Joseph et saint Calixte (1). On se rend compte que le Sodoma a traité ce tableau, pour le coloris, avec plus de soin qu'il n'en apportait à ses autres œuvres. Il peignit encore, pour la confrérie della Trinità, une magnifique civière à porter les morts (2); et, pour la confrérie della Morte, il en fit une autre qui passe pour la plus belle qu'il y ait à Sienne, et que, moi, je regarde comme la plus belle que l'on puisse rencontrer au monde, d'autant plus qu'on fait rarement de grandes dépenses pour de pareils objets (3).

A San Domenico, dans la chapelle de Sainte-Catherine-de-Sienne, il peignit deux sujets, entre lesquels se trouve un tabernacle où l'on conserve la tête de la sainte renfermée dans une tête en argent (4). Celui de droite représente sainte Catherine venant de recevoir les stigmates de Jésus-Christ qui est dans les airs, et tombant évanouie entre les bras de deux sœurs qui la soutiennent. Sur celui de gauche, on voit l'Ange de Dieu portant à la sainte l'hostie de la communion, tandis qu'elle aperçoit dans les airs le Christ et la Vierge; deux de ses compagnons se tiennent derrière. Sur la paroi de droite, il peignit encore un criminel qui, devant être décapité, ne voulut pas se convertir ni se recommander à Dieu, désespérant de la miséricorde divine; la sainte, à genoux priant pour lui, voit ses prières exaucées par la bonté de Dieu, car la tête du criminel étant tombée, on voit son âme monter au ciel. Ce tableau est rempli d'une foule de figures dont la médiocrité ne doit pas étonner, car j'ai appris de source certaine que Giovannantonio était arrivé à pousser si loin la paresse qu'il peignait sans dessins, sans cartons, directement sur le mur, ce qui est une méthode déplorable: c'est ce que l'on peut vérifier dans cette peinture. Il peignit encore un Dieu le Père (5), sur l'arc antérieur de cette chapelle. Les autres sujets ne furent pas terminés par lui (6), tant parce qu'il ne voulait travailler qu'à sa fantaisie, que parce qu'il était mal payé par celui qui avait commandé cet ouvrage. A Sant'Agostino, il peignit, sur un tableau qui est à main droite en entrant, une Adoration des Mages qui est estimée

(1) Actuellement dans la chapelle du palais public.

(2) Dans la sacristie de San Donato: attribution contestée.

(3) Elle est actuellement démontée en quatre panneaux, dans l'église San Giovanni e San Gennaro; payée 98 livres, le 27 mai 1527.

(4) Ces peintures existent encore, 1525-1526.

(5) Détruit par le tremblement de terre de 1798.

(6) Terminés en 1593 par Francesco Vanni, peintre siennois.

avec raison (1) ; outre la Vierge, le premier des trois Mages et quelques chevaux, qui sont d'une grande beauté, il y a la tête d'un berger placé entre deux arbres, qui paraît vivant. Au-dessus d'une porte de la ville, appelée la Porta di San Viene, il fit à fresque une Nativité du Christ (2), avec quelques anges dans les airs, dans un grand tabernacle ; l'arc renferme un enfant dans un beau raccourci, faisant allusion à l'Incarnation du Verbe. Il se représenta lui-même dans cette peinture, avec une figure barbue déjà vieille, et tenant un pinceau avec lequel il vient de tracer ce mot : *Feci*.

Dans la chapelle de la commune, qui est sur la place, au bas du palais, il peignit également à fresque la Vierge tenant l'Enfant Jésus à son cou, portée par des anges et entourée de saint Ansano, saint Vettorino, saint Agostino et saint Jacques (3) ; au-dessus, il fit, dans une lunette pyramidale, un Père éternel environné de quelques anges. Dans ces fresques, on voit que Giovannantonio commençait à n'avoir presque plus le goût de son art, ayant perdu ce je ne sais quoi de bon qu'il possédait auparavant et qui imprimait à ses têtes un certain caractère de grâce et de beauté. On peut, du reste, facilement se convaincre de la supériorité de ses premières productions, en examinant le Christ mort, soutenu par la Vierge, fresque qui est au-dessus de la porte du capitaine Lorenzo Mariscotti à la Postierla (4) ; il a une grâce et un caractère de divinité vraiment merveilleux. Pareillement on estime un tableau à l'huile de la Vierge, qu'il peignit pour Messer Enea Savini dalla Costarella ; et une toile qu'il fit pour Assuero Rettori da San Martino qui représente une Lucrece romaine se frappant, tandis qu'elle est soutenue par son père et son mari. On y voit de belles attitudes et des têtes très gracieuses (5).

— Finalement, Giovannantonio voyant que la faveur des Siennois s'était reportée tout entière sur Domenico Beccafumi, et comme il n'avait à Sienne ni rente, ni maison (6), qu'il avait mangé à peu près tout ce qu'il avait gagné, il se sentit vieux, pauvre et désespéré ; il quitta alors Sienne pour s'en aller à Volterra. Par bonheur, il y trouva Messer Lorenzo di Galeotto de' Medici, riche et honorable gentilhomme qui lui offrit un asile, et auprès duquel il se prépara à séjourner longtemps. Mais il s'ennuya bientôt, étant accoutumé à l'indépendance, et alla à

(1) Chapelle Piccolomini, à droite.

(2) Existe encore, en mauvais état.

(3) Existe encore ; commandée le 6 mars 1537 pour soixante écus d'or.

(4) Maison Bambagini.

(5) Œuvres perdues.

(6) Il avait deux maisons, dont une apportée en dot par sa femme.

Pise. Grâce à l'entremise de Battista del Cervelliera, il y fit, pour Messer Bastiano della Seta, intendant de la cathédrale, deux tableaux qui furent placés derrière le maître-autel, à côté de ceux du Sogliani et de Beccafumi. L'un de ces tableaux représente le Christ mort, avec la Vierge et les autres Maries, l'autre le Sacrifice d'Abraham (1). Mais, comme ces peintures furent peu réussies, le dit intendant qui avait primitivement l'intention de lui faire faire quelques tableaux pour l'église, le congédia. Dans le même temps, Giovannantonio acheva un tableau à l'huile qu'il avait autrefois commencé pour Santa Maria della Spina, et qui représente la Vierge tenant l'Enfant Jésus, et ayant devant elle sainte Marie-Madeleine et sainte Catherine agenouillées; à ses côtés se tiennent debout saint Jean, saint Sébastien et saint Joseph (2). Dans toutes ces figures, il se comporta mieux que pour les deux tableaux de la cathédrale.

N'ayant ensuite plus rien à faire à Pise, il se rendit à Lucques où, à San Ponziano, couvent de l'ordre de Monte Oliveto, un abbé de sa connaissance le chargea de peindre une Madone dans un escalier qui conduit au dortoir. Cette œuvre terminée, Giovannantonio, épuisé, pauvre et accablé d'années, retourna à Sienne où bientôt il tomba malade. Comme il n'avait personne qui voulut prendre soin de lui, il se retira dans le Grand Hôpital et il y mourut au bout de quelques semaines.

Au temps de sa jeunesse et de sa fortune, Giovannantonio se maria à Sienne avec une jeune fille bien née (3), qui, dès la première année, lui donna une fille; mais le Sodoma, en véritable brute qu'il était, se dégoûta de sa femme et ne voulut plus la voir. Elle se retira donc chez elle, vivant de son travail et du revenu de sa dot, et supporta, avec une patience exemplaire, les folies et les saletés de son mari, bien digne assurément du surnom de Mattaccio que lui avaient donné les religieux de Monte Oliveto. Le Riccio (4) de Sienne, disciple de Giovannantonio et peintre très habile, se maria avec la fille de son maître, laquelle avait été parfaitement élevée par sa mère. Il hérita de tous les objets d'art qui avaient appartenu à son beau-père. Celui-ci vécut soixante-quinze ans et mourut en 1554 (5).

(1) Tous deux en place, 1542.

(2) Au Musée Civique de Pise, 1542; payé 526 livres et 10 sous.

(3) Béatrice, fille de Luca Galli, hôtelier de l'Hôtel de la Couronne. Il l'épousa en 1510; elle avait 450 florins de dot. Il eut un fils, mort jeune, et une fille, Faustine.

(4) Bartolommeo Neroni, mort en 1571.

(5) Mort le 14 février 1549, à 72 ans, d'après une lettre de Ser Alessandro Buoninsegni à son frère, ambassadeur à Naples. Il y est dit : *Il cav. Sodoma questa notte si e morto.* [Archives de Sienne.]

## Ridolfo, Davit et Benedetto GHIRLANDAI

*Peintres florentins, le premier, né en 1483, mort en 1561 ; le second, né en 1452, mort en 1525 ; le troisième, né en 1458, mort en 1497*

Davit et Benedetto Ghirlandai, bien qu'ils aient eu un beau génie, ne marchèrent pas à la suite de Domenico, leur frère, dans les choses de l'art, comme ils auraient pu le faire. Après la mort de Domenico, ils quittèrent la bonne méthode ; l'un, Benedetto fut constamment en voyage, et l'autre s'épuisa en vaines recherches dans la mosaïque. Davit, qui était très aimé de Domenico, et qui le lui rendit constamment, avant et après sa mort, termina, en compagnie de Benedetto, son frère, plusieurs œuvres laissées inachevées par Domenico, en particulier le tableau du maître-autel, à Santa Maria Novella, ou plus exactement la partie postérieure de ce tableau, qui est aujourd'hui tournée du côté du chœur ; la prédelle fut terminée par quelques élèves de Domenico, entre autres Francesco Granacci (1).

Benedetto, ayant séjourné plusieurs années en France, où il peignit beaucoup et gagna de grosses sommes d'argent, revint à Florence avec de nombreux privilèges et cadeaux que le roi lui octroya en récompense de son mérite. Enfin, après avoir exercé non seulement l'art de la peinture, mais encore celui de la miniature, il mourut âgé de cinquante ans (2). Bien que Davit (3) ait beaucoup dessiné et travaillé, il ne surpassa guère Benedetto ; cela vint peut-être de ce qu'il vécut trop bien et ne tint pas assez sa pensée fixée sur l'art, qui ne se laisse pas atteindre si on ne le poursuit, et qui, une fois saisi, s'échappe si on l'abandonne un seul moment. On voit, de la main de Davit, dans le jardin des moines degli Angeli, à Florence, en tête de l'allée qui est en face de la porte d'entrée, un saint Benoît et un saint Romuald à fresque, au pied de la croix (4). Mais, si Davit ne cultiva pas l'art, comme il aurait dû, il n'épargna aucun soin, en revanche, pour que Ridolfo (5), fils de Domenico, s'y livrât entièrement. Il voulut que ce jeune homme, dont il avait la direction, et qui avait un beau génie, ne manquât de rien pour étudier la peinture, à laquelle il se reprochait un

(1) Voir la Vie de Domenico Ghirlandajo. David est né le 14 mars 1452 et mort le 10 août 1525 (d'après le livre des Baptêmes).

(2) Le 17 juillet 1497. Ses œuvres authentiques sont rares. Une Vierge dans l'église d'Aigueperse (Puy-de-Dôme).

(3) Né le 14 mars 1452. [Livre des Baptêmes.]

(4) Entièrement repeints.

(5) Né le 4 février 1483. [Livres dell' Eta, Archives de Florence.]

peu tard de n'avoir pas consacré le temps qu'il avait donné à la mosaïque. Davit exécuta en mosaïque, pour le roi de France, sur un épais panneau de noyer, une Madone entourée de plusieurs anges (1). Comme il habitait à Montaione, château du Vald'elsa, pour y avoir en toute commodité des fourneaux, du bois et des matières vitrifiables, il fit une foule de vitraux et de mosaïque, et quelques vases qui furent donnés à Laurent le Magnifique, ainsi que trois têtes, sur une feuille de cuivre, qui sont aujourd'hui dans la garde-robe du duc et qui représentent saint Pierre, saint Laurent et Julien de Médicis.

Pendant ce temps, Ridolfo, en dessinant le carton de Michel-Ange, passait pour un des meilleurs dessinateurs de l'époque ; il était aimé de tous, et particulièrement de Raphaël d'Urbin qui, étant lui aussi jeune homme de grand renom, demeurait alors à Florence, pour apprendre l'art, comme on l'a déjà dit. Ridolfo se mit ensuite sous la direction de Fra Bartolommeo di San Marco, et tels furent ses progrès d'après l'avis des meilleurs connaisseurs, que Raphaël, devant aller à Rome, où il était appelé par le pape Jules II, lui laissa à terminer la draperie bleue d'une Madone (2), et quelques petites choses, dans un tableau de la Vierge, exécuté pour des gentilshommes siennois ; ce tableau terminé avec grand soin fut envoyé à Sienne. Raphaël ne fut pas longtemps à Rome sans chercher par toutes sortes de moyens à y attirer Ridolfo ; mais celui-ci, qui n'avait jamais, comme on dit, perdu la coupole de vue (3), ne put se résoudre à aller vivre loin de Florence. Dans le monastère des religieuses de Ripoli, il peignit deux tableaux à l'huile, un Couronnement de la Vierge (4), et une Madone entourée de plusieurs saints (5). Dans l'église de San Gallo (6), il fit un tableau représentant Jésus qui porte sa croix, entouré de soldats, pendant que la Vierge et les autres Maries pleurent avec Jean, et que Véronique essuie la sueur du Christ avec son voile (7). Cette œuvre, qui renferme plusieurs têtes très belles, faites d'après le modèle et peintes avec amour, acquit grand renom à Ridolfo. Ayant à faire, pour le couvent de Cestello, un tableau

(1) Au Musée de Cluny. Signée : OPUS MAGISTRI DAVID FLORENTINI, MCCCCLXXX. Il travailla également aux Dômes de Sienne et d'Orvieto.

(2) La belle Jardinière, au Musée du Louvre.

(3) Proverbe toscan.

(4) Au Musée du Louvre, daté MDIII.

(5) En place, deuxième autel à gauche, représente le Mariage mystique de sainte Catherine.

(6) Eglise démolie pendant le siège de 1527.

(7) Actuellement au palais Antinori de San Gaetano.



de la Nativité du Christ (1), afin de surpasser ses rivaux, il l'exécuta avec toute l'application qui lui fut possible. Dans le même temps, il envoya un tableau à Pistoia (2), et en commença deux autres (3) pour la compagnie de San Zanobi, à côté de la maison canoniale de Santa Maria del Fiore. Dans l'un, San Zanobi ressuscite un enfant du bourg degli Albizzi ; l'autre représente la translation du corps de San Zanobi de l'église de San Lorenzo où il avait été d'abord enterré, à Santa Maria del Fiore. Quand le cortège passa sur la place San Giovanni, un vieil orme desséché, planté à l'endroit où s'élève aujourd'hui une colonne de marbre surmontée d'une croix, ayant été touché en passant par le cercueil que portaient six évêques, se couvrit aussitôt miraculeusement de feuilles et de fleurs. Comme ces œuvres furent faites du vivant de Davit Ghirlandaio, ce bon vieillard avait une grande joie des succès remportés par son neveu, et remerciait Dieu de lui avoir permis de voir, pour ainsi dire, renaître en Ridolfo le talent de Domenico. Malgré ses soixante-quatorze ans, il s'appêtait à aller à Rome, pour assister au jubilé, lorsqu'il tomba malade et mourut l'an 1525 (4) ; il fut enseveli par son neveu Ridolfo, à Santa Maria Novella, auprès des autres Ghirlandai.

Pour le couvent degli Angeli, dans lequel il avait un frère, nommé don Bartolomeo, qui fut un bon et digne religieux, Ridolfo fit, entre autres choses, une très belle Cène (5), en tête du réfectoire, par l'ordre de l'abbé don Andrea Doffi, qui voulut que son portrait fût mis dans un coin du tableau. Dans la petite église della Misericordia, sur la place San Giovanni, il y a, sur une prédelle, trois histoires très belles de la Vierge, que l'on pourrait prendre pour des miniatures (6). Pour les religieuses de San Girolamo, de l'ordre de San Francesco de' Zoccoli, il peignit deux tableaux, dont l'un représente un saint Jérôme pénitent, surmonté de la Nativité du Christ dans une lunette ; l'autre est une Annonciation, et il y a au-dessus une sainte Marie-Madeleine communiant (7).

Dans le palais, qui appartient aujourd'hui au duc, il décora la cha-

(1) Tableau perdu.

(2) Une Vierge à San Pier Maggiore, commandée le 24 avril 1508 par la Compagnia di San Sebastiano.

(3) Tous deux aux Offices.

(4) Le 10 août 1525, à soixante-treize ans.

(5) Existe encore ; en mauvais état, signée : ANNO DOMINI MDXLIII.

(6) Existente encore, 1515, payées 84 livres.

(7) Existente encore, mais sans les lunettes.

pelle où la Seigneurie entendait la messe (1). Au milieu de la voûte, il représenta la sainte Trinité ; dans les autres compartiments, les têtes des douze Apôtres et des enfants tenant les Mystères de la Passion ; et aux quatre angles, les Évangélistes en pied. Sur la paroi du fond de la chapelle, il retraça l'Annonciation et un paysage où l'on voit la place della Nunziata de Florence jusqu'à l'église de San Marco. Cet ouvrage terminé, il peignit, pour l'église paroissiale de Prato, la Vierge donnant sa ceinture à saint Thomas entouré des autres Apôtres (2). A Ognisanti, il fit, pour Monseigneur de Buonafé, directeur de l'Hôpital de Santa Maria Nuova, et évêque de Cortona, un tableau de la Vierge, de saint Jean-Baptiste et de saint Romuald ; il reproduisit ensuite les trois Forces d'Hercule qu'Antonio Pollaiuolo avait peintes auparavant dans le palais Médicis, pour Giovambattista della Palla, qui les envoya en France (3).

A peu de temps de là, Ridolfo, ayant trouvé dans sa maison tous les outils et matériaux de mosaïque dont s'étaient servis son oncle Davit et son père Domenico, et ayant fait quelques études de cet art, se décida à essayer de faire quelques œuvres en mosaïque qui lui réussirent si bien qu'il représenta une Annonciation (4), au-dessus de la porte della Nunziata. Mais ce fut sa seule production en ce genre, car il n'avait pas la patience d'assembler ces petits morceaux.

La petite église della Compagnia de' Battilani possède un tableau de Ridolfo, où l'on voit la Vierge portée au ciel par des anges, et dans le bas, des apôtres environnant le tombeau (5). Par malheur, l'église ayant été remplie, pendant le siège de Florence, de fascines encore vertes, l'humidité amollit l'enduit de la peinture, au point qu'il se détacha et tomba à terre. Ridolfo dut la recommencer et en profita pour y introduire son portrait. Il exécuta aussi une Madone et deux anges dans un tabernacle de la paroisse de Giogoli, qui est sur le bord de la route et quantité d'autres figures dans un autre tabernacle qui est en face d'un moulin des ermites Camaldules, au delà de la Chartreuse d'Ema (6).

Ridolfo, se voyant pourvu de travaux et de bons revenus, cessa de se tourmenter le cerveau à produire, et ne pensa plus qu'à vivre en

(1) Peintures terminées en 1514.

(2) Placée au-dessus de la porte du milieu.

(3) Ces œuvres sont perdues.

(4) Commandée à Davit le 24 janvier 1510 pour huit ducats d'or la brasse carrée.

(5) Au musée de Berlin.

(6) Ces œuvres n'existent plus.

gentilhomme et à prendre le temps comme il venait. Lors de la venue du pape Léon X à Florence (1), il fit, avec l'aide de ses élèves, presque tout l'apparat du palais Médicis ; ce fut lui qui exécuta les ornements de la salle du pape et de divers appartements ; quant à la chapelle, il la donna à faire au Pontormo. De même, pour les noces du duc Julien et du duc Laurent, il fit tout l'apparat, ainsi que des décors de théâtre. Comme il était très aimé de ces seigneurs, à cause de son talent, il eut plusieurs emplois, grâce à eux, et fut nommé membre du collège, étant honorable citoyen. Il ne dédaignait pas de peindre des draperies, des bannières et autres choses semblables.

Parmi tous ses élèves, un ancien disciple de Lorenzo di Credi, appelé Michele (2), lui fut particulièrement cher, à cause de sa bonne nature et de la manière fière et sans effort avec laquelle il peignait. Après lui avoir donné le tiers du gain, il se l'associa, de manière à faire ensemble leurs œuvres, en partageant le prix. Michele eut toujours pour Ridolfo une affection vraiment filiale, de sorte qu'on ne l'appelle que Michele di Ridolfo. Ils peignirent ensemble une quantité de tableaux à Florence, à Prato et dans les environs. Parmi les nombreux portraits qui sortirent de l'atelier de Ridolfo, je ne citerai que celui du duc Cosme de Médicis, quand il était jeune, qui est actuellement dans la garde-robe de Son Excellence (3).

Il était très expéditif dans certaines œuvres et en particulier dans les apparats de fêtes ; pour l'entrée de l'empereur Charles-Quint à Florence il fit, en dix jours, un arc de triomphe au Canto alla Cuculia. Il en éleva un autre également en très peu de temps, près de la Porta al Prato, pour célébrer l'arrivée de l'illustrissime duchesse Leonora. Dans le palais du duc Cosme, il orna de grotesques le plafond de la chambre verte dont, en outre, il couvrit les parois de paysages qui plurent infiniment à Son Excellence. Il eut une vieillesse heureuse, ayant marié ses filles et voyant ses fils à la tête de bonnes maisons de commerce en France et à Ferrare. Il est vrai qu'il fut attaqué de la goutte, au point qu'il était forcé de rester chez lui, ou de se faire porter sur un siège ; mais il supporta avec patience cette infirmité et quelques mésaventures qui arrivèrent à ses fils. Quoique vieux, il portait le même amour qu'autrefois aux choses de l'art, voulant en entendre parler, et allant quelquefois voir les peintures et les construc-

(1) En 1515.

(2) Michele Tosini, 1503-1537.

(3) Ce portrait est perdu.

tions qu'il avait entendu le plus vanter. Il vécut soixante-quinze ans, et mourut en 1560 : on l'ensevelit, à côté de ses ancêtres, dans l'église de Santa Maria Novella.

## GIOVANNI da UDINE

*Peintre, né en 1487, mort en 1564*

Un citadin d'Udine, ville du Frioul, nommé Giovanni de' Nanni, fut le premier de sa famille qui embrassa la profession de brodeur que ses descendants continuèrent en se distinguant, au point que leur maison ne fut plus appelée de' Nanni, mais bien de' Ricamatori. L'un d'eux, Francesco, qui vécut toujours en bourgeois honorable, se plaisant à la chasse et à de semblables exercices, eut un fils, l'an 1494 (1), auquel il donna le nom de Giovanni : celui-ci étant encore enfant, montra tant de disposition pour le dessin, que c'était chose merveilleuse à voir. Suivant son père à la chasse, il profitait des moindres instants pour dessiner avec une habileté étonnante, des chiens, des lièvres, des chevreuils, et en un mot les animaux et les oiseaux de tout genre qui lui tombaient sous la main. Francesco, voyant cette inclination naturelle, le conduisit à Venise et le mit à apprendre l'art du dessin sous la direction de Giorgione da Castel Franco ; pendant son séjour, Giovanni entendit si souvent louer les œuvres de Michel-Ange et de Raphaël, qu'il se décida à se rendre à tout prix à Rome. Ainsi, ayant obtenu une lettre de recommandation de Domenico Grimano, grand ami de son père, adressée à Baldassare Castiglioni, secrétaire du duc de Mantoue et grand ami de Raphaël d'Urbino, il alla à Rome et fut placé par Castiglioni parmi les élèves de ce dernier, école dans laquelle il apprit d'excellents principes, ce qui est très important ; car, une fois que l'on a pris une mauvaise méthode, rien n'est plus difficile que de la quitter. Il parvint promptement à dessiner et à peindre les animaux et les objets d'ornement, se plaisant surtout à représenter les oiseaux de toute espèce, à ce point qu'il en remplit un livre si varié et si beau, qu'il était, pour Raphaël, un véritable délassement. Après de celui-ci se trouvait un Flamand nommé Jean, qui excellait à représenter les fruits, les feuillages et les fleurs, semblables à la nature, bien que sa manière fût un peu sèche et pénible ; Giovanni da Udine

(1) Né le 15 octobre 1487 [d'après les Souvenirs manuscrits de Giovanni].]

apprit de lui à peindre ces objets aussi bien que ce maître, mais avec une manière souple et moelleuse, qui le fit réussir parfaitement dans quelques œuvres, comme on le dira. Il apprit en outre à faire des paysages remplis de ruines et de fragments antiques et à peindre des verdure sur toile, dans la manière qui a été usitée après lui, non seulement par les Flamands, mais encore par tous les peintres italiens.

Pendant l'exécution du tableau de sainte Cécile, qui est à Bologne, Raphaël, qui aimait beaucoup le talent de Giovanni, lui fit faire l'orgue que tient la sainte et que l'on croirait en relief, ainsi que tous les instruments de musique qui sont à terre ; la manière de peindre de Giovanni fut si semblable à celle de Raphaël, que le tableau entier paraît dû à une seule main. A peu de temps de là, en pratiquant des fouilles, pour chercher des statues, dans les ruines du palais de Titus, derrière San Piero in Vincola, on trouva quelques salles souterraines couvertes de grotesques, de figurines et d'ornements en stuc (1). Giovanni étant allé avec Raphaël, qui y fut conduit pour les voir, tous deux restèrent stupéfaits de la fraîcheur, de la beauté et de la bonté de ces compositions, ne pouvant comprendre qu'elles se fussent conservées à travers tant de siècles : rien de plus simple cependant, puisqu'elles avaient été à l'abri des intempéries de l'air, auxquelles rien ne saurait résister, par suite des variations des saisons. Ces grotesques (ainsi appelés du nom de grottes, où on les découvrit), si remarquablement dessinés avec leurs caprices variés et les délicats motifs des stucs jetés sur les fonds diversement coloriés, séduisirent Giovanni de telle sorte qu'il se mit à les étudier et à les reproduire, non pas une seule fois, mais souvent avec une ardeur incroyable ; bientôt il ne lui manqua plus que de connaître le procédé employé par les anciens pour faire le stuc, sur lequel ces grotesques avaient été exécutés. Avant lui, bien d'autres s'étaient torturés l'esprit sans avoir trouvé autre chose qu'un enduit cuit au feu et composé de plâtre, de chaux, de poix-résine, de cire et de brique pilée, qu'ils doraient ensuite.

On établissait à ce moment, comme nous l'avons dit dans la vie de Bramante, les ornements et les caissons des quatre arcs et de la tribune postérieure de Saint-Pierre de Rome, en coulant dans des moules en bois un stuc fait avec de la chaux et de la pouzzolane, qui donnait tous les détails de sculpture. Giovanni essaya de cette méthode pour obtenir des figures en bas-relief ; elles réussissaient en tout point, sauf que la dernière touche n'avait ni cette finesse ni cette blancheur qui dis-

(1) Cette décoration n'existe pour ainsi dire plus.



tinguaient les stucs antiques. Il pensa alors qu'il était nécessaire de mêler quelque matière blanche avec la chaux de travertin blanc, au lieu de pouzzolane ; après diverses expériences, il se servit donc de travertin pilé, qui lui donna un résultat qui l'aurait complètement satisfait, si le grain n'eût point présenté encore une teinte livide et trop d'inégalités. Enfin, la poussière du marbre le plus blanc qu'il put rencontrer, broyée, passée au tamis et mélangée avec de la chaux de travertin blanc lui fournit le véritable stuc antique, tel qu'il le désirait. Transporté de joie, Giovanni montra ce qu'il avait trouvé à Raphaël, qui, construisant alors les loges du Vatican par l'ordre du pape Léon X, fit couvrir par Giovanni toutes les voûtes de magnifiques ornements en stuc, entourés de grotesques semblables à l'antique, avec des inventions délicates et capricieuses, pleines de choses les plus variées et les plus fantastiques que l'on puisse imaginer. Cette ornementation, faite en demi-relief et en bas-relief, est entremêlée de sujets, de paysages, de fleurs et de fruits, où il donna la mesure de ce que l'art peut produire dans ce genre (1). Dans cet ouvrage, non seulement il égala les anciens, mais il les surpassa, autant qu'il est permis d'en juger par les monuments qui sont restés d'eux. Par la beauté du dessin, par l'invention des figures, le coloris aussi bien des stucs que des peintures, ces œuvres sont sans comparaison bien supérieures aux antiques, que l'on voit au Colisée, aux Thermes de Dioclétien et dans d'autres endroits. Où trouver des oiseaux peints plus vrais, plus vivants que ceux qui sont dans les arabesques des frises et des pilastres de ces loges, tant pour leur plumage que dans toutes leurs parties ? On en voit d'autant de sortes que la nature a pu en inventer, les uns perchés sur des fleurs, les autres sur des épis de blé, de millet, de maïs, et, en un mot, sur toutes sortes d'herbes, de plantes et de fruits que la nature a produites de tout temps, pour leur nourriture et pour leurs besoins. Comment énumérer les poissons, les animaux aquatiques et les monstres marins que Giovanni a rassemblés dans le même lieu ? Il vaut mieux les passer sous silence que de vouloir tenter l'impossible. Que dire de ces fruits et de ces fleurs de tous les genres, de toutes les qualités et couleurs, que la nature sait produire en tout pays et en toute saison ? Il en est de même des instruments de musique aussi vrais que la réalité. Qui ne sait comme une chose notoire que, Giovanni ayant peint des balustres au bout de ces loges, pour compléter l'illusion, et ayant disposé sur eux quelques tapis, un jour que le pape se rendait au Belvédère, un palefrenier courut en toute

(1) Les peintures des loges sont en très mauvais état.

hâte pour en prendre un et l'étendre sous ses pieds ? En somme, on peut dire, sans offenser aucun artiste, que ces peintures sont, dans leur genre, les plus belles, les meilleures, les plus précieuses qui aient jamais été contemplées par un œil mortel : et, de plus, j'oserai affirmer qu'elles ont été cause que non seulement Rome, mais encore tous les pays du monde se sont remplis de ce genre de peintures. Giovanni est donc le rénovateur et presque l'inventeur des stucs et des grotesques, et tous ceux qui ont voulu en exécuter, après lui, ont pris pour modèle le chef-d'œuvre dont nous venons de parler. Il forma en outre lui-même une infinité d'élèves, qui l'aidèrent dans ses travaux et qui remplirent toutes les provinces de semblables ouvrages.

Au-dessus des loges, Giovanni orna ensuite, de stucs et de peintures dans un mode entièrement différent, les voûtes et les parois des loges de l'étage inférieur ; elles sont d'ailleurs aussi belles et représentent des treilles chargées de raisins, de rosiers, d'autres plantes grimpantes, et remplies de toutes sortes d'animaux et d'oiseaux. Léon X voulant ensuite faire peindre la salle où se tient la garde des Lanzi, sur le même étage que ces loges, Giovanni, outre les enfants, les lions, les armes pontificales et les grotesques qu'il y peignit tout à l'entour, figura sur les parois quelques compartiments de marbre variés semblables aux incrustations antiques, dont les Romains avaient coutume de revêtir leurs thermes, leurs temples et d'autres édifices, comme on le voit à la Rotonde et au portique de Saint-Pierre. Dans la petite salle à côté, où se tiennent les camériers, Raphaël plaça dans des tabernacles quelques Apôtres en clair-obscur, de grandeur naturelle et très beaux ; au-dessus de la corniche, Giovanni représenta une multitude de perroquets de diverses couleurs que Sa Sainteté possédait alors, et quantité de singes, de guenons, de civettes et d'autres animaux bizarres. Mais cette belle décoration ne subsista pas longtemps ; le pape Paul IV la détruisit et gâta la salle des camériers, pour bâtir de mauvais petits cabinets, ce que ce saint homme se serait bien gardé de faire, s'il eût eu le moindre goût pour les arts. Giovanni peignit ensuite les cartons de ces magnifiques tapisseries d'or et de soie, qui furent tissées dans les Flandres, et où l'on voit folâtrer des enfants et des animaux au milieu de festons ornés des armes du pape Léon X. Elles sont toujours au Vatican, ainsi que celles pleines de grotesques qui sont dans les premières salles du consistoire, et dont on doit également les cartons à Giovanni.

Il peignit et orna de stucs la loggia de la Vigna (1), que le cardinal

(1) Villa Madama ; complètement en ruines.

Jules de Médicis fit construire au bas du Monte Mario ; on y voit des animaux, des grotesques, des festons et d'autres ornements si beaux qu'il semble avoir voulu se vaincre et se surpasser; ce qui lui valut de la part du cardinal, qui aimait beaucoup son talent, plusieurs bénéfices pour ses parents, et pour lui-même un canonicat de Civitale en Frioul, qu'il céda plus tard à l'un de ses frères (1). Il éleva encore, dans cette Vigna, une fontaine qu'il imita entièrement du temple de Neptune récemment découvert parmi les ruines du grand palais, ornée de produits marins et de stucs admirables. Le cardinal le nomma ensuite chevalier de Saint-Pierre, et l'envoya à Florence pour décorer une salle au coin du palais Médicis que Cosme l'Ancien, selon la coutume des plus nobles familles de son temps, avait autrefois disposée en loggia pour offrir un lieu commode de réunion aux citoyens. Michel-Ange Buonarroti ayant fermé cette loggia qui fut convertie en une salle éclairée par deux fenêtres, Giovanni orna toute la voûte de stucs et de peintures représentant les six boules, armes des Médicis portées par trois enfants, avec des animaux et d'autres sujets.

De retour à Rome, il fit, dans la loggia d'Agostino Chigi (2), que Raphaël avait peinte et qu'il était en train de terminer, une guirlande de festons le long des arêtes de la voûte, en y introduisant les fruits et les fleurs de toutes les saisons. Dans le champ des lunettes entourées par ces festons, il plaça des enfants tenant les attributs des dieux, et une multitude d'animaux, parmi lesquels un lion et un cheval marin en raccourci sont d'une beauté divine. Cette œuvre terminée, Giovanni décora une salle de bains du château Saint-Ange, et exécuta dans le Vatican quelques menus travaux que nous passerons sous silence.

Raphaël mourut ensuite, et cette perte fut très sensible à Giovanni; puis le pape Léon X lui manqua à son tour, et, les arts ayant déserté Rome, il se retira pendant plusieurs mois à la Vigna du cardinal de Médicis, où il s'occupa de travaux peu importants.

Après l'élection de Clément VII, qui avait une grande amitié pour Giovanni, celui-ci, qui s'était réfugié à Udine pour fuir la peste, revint de suite à Rome où il fut chargé de faire, pour le couronnement du pape, une riche et belle décoration au-dessus des escaliers de Saint-Pierre. Il eut à faire ensuite, avec Perino del Vaga, quelques peintures sur la voûte de la vieille salle du Vatican, vis à vis des chambres du rez-de-chaussée, qui mettent les loges qu'il avait déjà peintes en

(1) Paolo, nommé chanoine en 1521.

(2) A la Farnésine.

communication avec les chambres de la tour Borgia. Giovanni y fit une très belle distribution de stucs avec quantité de grotesques et divers animaux ; Perino y représenta les chars des Sept Planètes (1). La voûte était à peine terminée que survint le déplorable sac de Rome. Giovanni, qui y souffrit beaucoup dans sa personne et dans ses biens, retourna à Udine (2) avec l'intention d'y séjourner longtemps, mais il fut rappelé à Rome par Clément, lequel y était revenu, après avoir couronné l'empereur Charles-Quint à Bologne. Sur ces entrefaites, Fra Mariano, qui avait l'office du Plomb, étant mort, sa place fut donnée à Sebastiano de Venise, peintre de grand renom, et Giovanni obtint sur la même charge une pension de quatre-vingts ducats (3).

Les soucis du pape ayant pris fin et la ville de Rome étant tranquille, Giovanni fut envoyé par lui (4), avec de belles promesses, à Florence, pour orner de rosaces, de fleurons et de stucs, les caissons de la coupole de la nouvelle sacristie, à San Lorenzo, où se trouvent les divines sculptures de Michel-Ange. Il ne lui fallait plus que quinze jours de travail pour terminer cette œuvre (5), quand la nouvelle de la mort de Clément VII (6) l'arrêta, en lui enlevant tout espoir d'obtenir la récompense qu'il attendait. S'apercevant, un peu tard, combien sont trompeuses les promesses des grands, et combien on a tort de compter sur la vie de certains princes, il revint à Rome. Il lui aurait été facile d'y vivre avec les produits de quelques offices, et d'entrer au service du cardinal Hippolyte de Médicis et du nouveau pape Paul III, s'il n'eût préféré retourner dans sa patrie. Il alla, en effet, habiter à Udine avec son frère, auquel il avait donné le canonicat de Civitale, avec l'intention de ne plus toucher un pinceau ; mais comme il avait femme et enfants, il fut forcé de se remettre au travail. Il peignit donc, à la demande du père du chevalier Giovan Francesco di Spilimbergo, une frise pleine de festons, d'enfants, de fruits et d'autres fantaisies (7). A Venise, dans le palais de Grimani, patriarche d'Aquilée, il orna de stucs et de peintures (8) une magnifique salle où sont quelques petits sujets exécutés par Francesco Salviati.

Enfin, l'an 1550, Giovanni étant venu à Rome pour le jubilé,

(1) Existent encore.

(2) Le 6 mai 1527, d'après son journal.

(3) Le 17 octobre 1531.

(4) En 1532.

(5) N'existe plus, la coupole ayant été passée au blanc.

(6) Le 25 septembre 1534.

(7) Existe encore dans le palais Spilimbergo.

(8) Existent encore.

à pied, en costume de pauvre pèlerin et en compagnie de menu peuple, y demeura plusieurs jours sans être remarqué de personne. Mais un jour, allant à Saint-Paul, il fut reconnu par Giorgio Vasari qui allait en voiture au même pardon, avec Messer Bindo Altoviti, son intime ami. Giovanni commença par prétendre que Giorgio se trompait, mais il finit par se découvrir et par dire qu'il avait grand besoin d'être appuyé par Vasari auprès du pape, pour qu'on lui payât la pension qu'il avait sur le Plomb et qui lui était refusée par un certain Fra Guglielmo (1), sculpteur génois, qui avait eu cet office après la mort de Fra Sebastiano. Giorgio parla de cette affaire au pape, et fut cause que l'obligation fut renouvelée; il fut même question de la changer contre un canonicat d'Udine, au profit de l'un des fils de Giovanni. Mais Fra Guglielmo ayant suscité de nouvelles chicanes, Giovanni alla à Florence après l'élection du pape Pie III, pour être recommandé par Son Excellence au nouveau pape, par l'entremise de Vasari. Non seulement il vit ses réclamations satisfaites, mais encore il fut employé par le pape, avec un bon traitement, à terminer la dernière loge, qui est au-dessus de celle de Léon X, ainsi qu'à retoucher celle-ci. Ce travail fut une erreur, car ces retouches à sec firent disparaître tous les traits de génie dus au pinceau de Giovanni, dans son bon temps, et firent perdre à l'œuvre la fraîcheur et la hardiesse qui en faisaient une chose unique dans son premier état.

Giovanni mourut en 1564, à l'âge de 70 ans (2). Il rendit son âme à Dieu dans cette noble ville, où il avait vécu si longtemps en excellence et en renom. Il voulut être enterré à la Rotonde, près de son maître Raphaël d'Urbin, afin de n'être pas séparé, après sa mort, de celui qu'il n'avait jamais cessé de révéler durant sa vie. Comme ils furent l'un et l'autre d'excellents chrétiens, ainsi que nous l'avons dit, on peut croire qu'ils se trouvent ensemble dans la béatitude éternelle.

---

## JACOPO TINTORETTO

*Peintre vénitien, né en 1512, mort en 1594*  
(Extrait de la *Vie de Battista Franco*)

Dans la ville de Venise, vit un peintre appelé Jacopo Tintoretto (3), lequel a cultivé tous les arts et particulièrement la musique; agréable

(1) Guglielmo della Porta.

(2) Il avait 77 ans.

(3) Jacopo Robusti, né à Venise en 1512, fils d'un certain Batista, teinturier.



dans toutes ses actions, il est en peinture le cerveau le plus original, le plus capricieux, le plus prompt et le plus résolu, en un mot, le plus terrible esprit qu'ait jamais eu la peinture, comme on peut s'en rendre compte par toutes ses œuvres et par ses compositions fantastiques, faites par lui d'une manière différente et complètement en dehors de la voie suivie par les autres peintres. Il est allé plus loin que l'extravagance, par la bizarrerie de ses inventions, par l'étrangeté de ses fantaisies qu'il a mises à exécution au hasard et sans dessein ; il semble avoir voulu montrer que la peinture n'est pas un art sérieux. Parfois il a donné pour finies des ébauches si péniblement dégrossies que les coups de pinceau paraissent donnés au hasard et dans la fougue de la composition, plutôt que d'après un dessin et avec de l'attention. Il a pratiqué presque toutes les sortes de peinture, à fresque, à l'huile, le portrait d'après nature et à tous les prix, de manière qu'il a fait et fait encore la plupart des peintures que l'on exécute à Venise. Comme dans sa jeunesse il a montré un grand jugement dans une foule de belles productions, nul doute qu'il serait l'un des plus grands maîtres qu'ait jamais possédés Venise, s'il eût connu les rares qualités dont l'avait doué la nature, et s'il eût voulu les fortifier par l'étude et par le jugement, ainsi que l'ont fait ceux qui ont suivi les beaux exemples de ses prédécesseurs ; ce qui n'empêche pas qu'il soit un bon et brave peintre, d'un esprit éveillé, original et charmant.

Le Sénat ayant ordonné que Jacopo Tintoretto et Paolo Veronese, jeunes gens de grande espérance, peignissent chacun une histoire dans la Salle du Grand Conseil, ainsi qu'Orazio, fils de Titien (1), le Tintoretto représenta Frédéric Barberousse couronné par le pape, dans un décor magnifique, et, autour du pontife, un grand nombre de cardinaux, de gentilshommes vénitiens, peints d'après nature, avec, dans le bas, la musique du pape. Cette composition ne le cède ni à celle de Paolo, ni à celle d'Orazio ; le sujet de cette dernière est la bataille livrée, près du château Saint-Ange, aux Romains par les Allemands de Frédéric. Entre autres choses, on y voit un cheval en raccourci qui saute par-dessus un soldat ; mais on assure qu'Orazio fut aidé dans cet ouvrage par son père. Paolo Veronese, duquel nous avons déjà parlé dans la Vie de Sanmichele, représenta Frédéric Barberousse baisant la main de l'antipape Octavien (2), au mépris du pape Alexandre III. Outre cette histoire qui est très belle, il fit, au-dessus d'une fenêtre, quatre grandes

(1) Les œuvres de ces trois peintres périrent dans l'incendie de 1577.

(2) Erreur : Victor IV.

figures d'une beauté extraordinaire, à savoir, le Temps, l'Union, la Patience et la Foi. Comme il manquait encore un tableau pour compléter la décoration de la Salle du Conseil, le Tintoretto fit si bien que, grâce à ses amis, il lui fut donné à faire. Stimulé par le désir d'égalier, sinon de vaincre et de surpasser ses rivaux, il produisit un ouvrage merveilleux, qui mérite d'être mis au nombre de ses meilleurs morceaux et qui est grandement apprécié, même par ceux qui ne sont pas du métier. Il choisit pour sujet l'Excommunication de Frédéric Barberousse par le pape Alexandre III et le refus d'obéissance des Impériaux au pontife. Entre autres choses originales qui sont dans cette peinture merveilleuse, on voit le pape et les cardinaux jetant d'un lieu élevé les torches et les cierges, comme on procède dans une excommunication, et la mêlée de personnages nus qui se disputent pour les ramasser. Les détails d'architecture et les portraits que le Tintoretto introduisit dans le tableau sont aussi d'une rare perfection, et lui acquirent un grand renom auprès de tous. Aussi lui commanda-t-on les deux tableaux à l'huile, longs de douze brasses, qui occupent toute la largeur de la grande chapelle de San Rocco (1), et qui se trouvent au-dessous des fresques du Pordenone. L'un de ces tableaux représente, en perspective, une salle d'hôpital pleine de lits et de malades, dans des attitudes variées, qui sont soignés par saint Roch ; parmi eux, il y a quelques nus bien entendus et un cadavre en raccourci d'une extrême beauté. L'autre est également un épisode de la vie de saint Roch ; on y voit quantité de gracieuses figures et, en somme, ce tableau doit être considéré comme une des meilleures œuvres qu'ait faites ce peintre. Dans un tableau de même grandeur et aussi beau, qui est placé au milieu de l'église, Jésus-Christ guérit un malade dans la piscine probatique.

A Santa Maria dell' Orto, le Tintoretto a couvert les deux parois latérales de la grande chapelle de deux toiles peintes à l'huile (2), de vingt-deux brasses de haut, s'étendant de la voûte jusqu'au dossier des stalles. Celle de droite représente Moïse descendant du Mont Sinaï avec les tables de la loi, et trouvant les Hébreux en adoration devant le Veau d'or. L'autre toile renferme un Jugement dernier, d'une invention originale, vraiment terrible par la diversité et la quantité de figures de tout âge et de tout sexe qui y sont entassées ; on y voit également la barque de Caron, mais d'une manière si neuve que c'est une chose étrange à regarder. Si cette capricieuse invention avait été exécutée

(1) Ces peintures sont encore en place, avec d'autres de Tintoretto.

(2) Qui sont encore en place.

avec un dessin correct et régulier, et si le peintre s'était attaché aux détails avec autant de soin qu'il en a mis dans l'ensemble, où il exprime avec bonheur la confusion, le tumulte et l'épouvante qui règneront dans ce jour, ce serait une peinture étonnante. Qui la regarde d'abord reste stupéfait ; mais, lorsqu'on la considère avec attention, elle paraît avoir été peinte pour se moquer du monde. Sur les volets de l'orgue (1) de la même église, il a peint à l'huile la Vierge gravissant les degrés du temple ; Santa Maria dell' Orto ne possède rien de plus fini, de mieux exécuté, de plus éclatant que ce tableau. Pareillement, sur les volets de l'orgue, à Santa Maria Zebenigo, il représenta la Conversion de saint Paul (2), mais d'une manière peu étudiée. A la Carità (3), il laissa une Déposition de croix, et, dans la sacristie de San Sebastiano, en concurrence de Paolo Veronese qui peignit divers sujets sur le plafond et les parois, il fit, sur les armoires, un Moïse dans le désert et d'autres sujets qui furent ensuite continués par le vénitien Natalino et par d'autres peintres. Le même Tintoretto fit ensuite, à San Jobbe, sur l'autel della Pieta, les Trois Maries, saint François, saint Sébastien, saint Jean avec un bout de paysage (4). Sur les volets de l'autel de l'église des Servi, saint Augustin et saint Philippe, et au-dessous Caïn tuant son frère Abel (5). A San Felice, sur l'autel del Sacramento, à savoir sur la voûte de la tribune, il peignit les quatre Évangélistes et une Annonciation, dans une lunette, au-dessus de l'autel ; dans une autre lunette, le Christ priant sur le Mont des Oliviers ; sur la façade, le dernier repas qu'il fit avec les Apôtres (6). A San Francesco della Vigna, il y a de la main du même, à l'autel de la Descente de Croix, la Vierge évanouie, avec les autres Maries et quelques Prophètes (7).

A la Scuola di San Marco (8), près de San Giovanni e Polo, il y a de sa main quatre grands tableaux, dans le premier (9) desquels on voit saint Marc apparaissant dans les airs et délivrant un de ses fidèles des tortures que lui préparait un bourreau, dont tous les instruments

(1) Placés dans une chapelle latérale.

(2) N'existe plus ; dans cette église, il y a d'autres peintures de Tintoretto.

(3) La Carità n'existe plus ; remplacée par l'Académie des Beaux-Arts. Les peintures della Carità et de San Sebastiano n'existent plus.

(4) Tableau restitué à Giovanni Bellini, et qui est à l'Académie des Beaux-Arts.

(5) Église supprimée : les volets n'existent plus.

(6) Ces peintures n'existent plus.

(7) Tableau perdu.

(8) Devenue un hôpital civil en 1815.

(9) Actuellement à l'Académie des Beaux-Arts. Deux autres sont dans l'ancienne Librairie de Saint-Marc.

de supplice sont brisés miraculeusement. Cette composition est remplie d'une foule de figures, de raccourcis, d'armures, d'ornements d'architecture, de portraits et d'accessoires qui lui donnent une grande richesse de décor. Dans une autre est représentée une tempête sur mer, et saint Marc dans les airs secourant un autre de ses fidèles ; mais ce tableau n'est pas fait avec le même soin que le premier. Dans le troisième, au milieu d'un orage, on voit le cadavre d'un autre fidèle et son âme qui monte aux cieux ; c'est également une composition assez heureuse. Le quatrième représente un possédé du démon que l'on exorcise, et une immense loggia en perspective, au fond de laquelle est un feu qui l'éclaire en produisant de nombreuses réverbérations.

Outre ces peintures, il y a sur l'autel un saint Marc de la même main, qui est un tableau remarquable. Toutes ces œuvres et beaucoup d'autres que nous passons sous silence, parce qu'il nous suffit d'avoir mentionné les meilleures, furent exécutées par Tintoretto avec tant de célérité, qu'elles étaient déjà terminées lorsqu'on croyait à peine qu'elles étaient commencées. Il est remarquable que, malgré ses extravagances, les plus folles du monde, le Tintoretto a toujours eu des travaux. Quand ses instances et l'entremise de ses amis ne suffisent pas pour lui faire obtenir un ouvrage, il le fait quand même, quand ce serait à vil prix, ou pour rien, et contre la volonté des gens. Il y a peu de temps, comme il venait d'achever une grande toile à l'huile représentant la Crucifixion (1), pour la Scuola di San Rocco, les membres de cette compagnie décidèrent de faire peindre une œuvre magnifique sur le plafond de leur Oratoire et d'allouer le travail à celui des peintres étant alors à Venise qui présenterait le plus beau dessin. Ils appelèrent à concourir Josef Salviati, Federigo Zuccherò, qui était alors à Venise, Paolo Veronese et Jacopo Tintoretto. Tandis qu'ils s'appliquaient à faire leurs dessins, le Tintoretto prit une toile de la dimension du plafond, et la peignit en secret avec sa vélocité accoutumée. Un matin, les membres de la Confrérie, s'étant rassemblés pour voir les dessins et faire leur choix, trouvèrent le tableau du Tintoretto terminé et mis en place. Grande fut leur colère ; ils s'écrièrent qu'ils avaient demandé un dessin et non un tableau, mais le Tintoretto leur répondit que telle était sa manière de dessiner, qu'il ne savait pas faire autrement, que, pour ne tromper personne, les dessins et les modèles devaient être ainsi, et qu'enfin, s'ils ne voulaient point lui payer son travail, il leur en ferait cadeau. Bref, il fit si bien que, malgré leur contrariété, son tableau est

(1) En place.



encore dans le même endroit. Cette toile (1) représente le Père Éternel, entouré d'anges, qui descend du ciel pour embrasser saint Roch ; dans le bas sont de nombreuses figures qui personnifient ou plutôt représentent les grandes Confréries de Venise, comme celles della Carità, de San Giovanni Evangelista, della Misericordia de San Marco et de San Teodoro. Mais comme il serait trop long d'énumérer toutes les peintures du Tintoretto, que ce que nous avons dit de lui suffise ; c'est vraiment un artiste valeureux et un peintre digne d'être loué.

Vers le même temps était à Venise un peintre nommé Bazzacco, affilié à la maison Grimani, et qui avait habité Rome plusieurs années ; grâce à de hautes protections, il fut chargé de décorer le plafond de la salle des Dix. Comme il reconnut qu'il ne pourrait se tirer seul de ce travail, il s'associa Paolo Veronese et Battista Zelotti, partageant entre eux trois neuf peintures à l'huile à faire dans cet endroit, à savoir : quatre de forme oblongue, quatre ovales dans les coins, et une neuvième pour le centre, également de forme ovale, mais bien plus grande que toutes les autres. Cette dernière, avec trois tableaux, échut à Paolo Veronese, qui y figura Jupiter foudroyant les Vices ; Bazzacco prit pour lui deux autres ovales et un tableau, et en donna deux à faire à Battista. Dans l'un est représenté Neptune, dieu de la mer, et dans les autres, deux figures pour chacun, emblèmes de la grandeur et de l'état pacifique de Venise. Bien que les trois peintres eussent bien rempli les conditions demandées, Paolo Veronese se montra infiniment supérieur, ce qui fut cause qu'on lui donna à peindre le plafond de la salle voisine de celle des Dix (2). Il y fit, à l'huile, avec l'aide de Battista Zelotti, un saint Marc soutenu dans les airs par des anges ; au-dessus, on voit Venise accompagnée de la Foi, de l'Espérance et de la Charité. Cette composition, malgré sa beauté, est loin d'égaliser la première. Paolo peignit ensuite seul, dans l'église dell' Umilta (3), un grand ovale du plafond représentant l'Assomption de la Vierge, avec d'autres figures ; c'est une peinture éclatante, belle et bien comprise.

Parmi les artistes vénitiens, Andrea Schiavone (4) doit aussi être regardé comme un bon peintre ; je dis bon, parce qu'il a fait par hasard quelques bons ouvrages, et parce qu'il a toujours imité de son mieux la manière des bons maîtres. La plupart de ses tableaux étant dispersés chez les gentilshommes, je ne parlerai que de ceux qui sont

(1) Dans la même salle que la Crucifixion.

(2) Salle de la Boussole.

(3) Eglise détruite ; l'Assomption est à l'Académie.

(4) Dit Medola 1552-1612.



exposés dans des monuments publics. A San Sebastiano de Venise, dans la chapelle des Pellegrini, il laissa un saint Jacques et deux pèlerins (1). Dans l'église del Carmine, il peignit sur une voûte une Assomption (2), et, dans la chapelle della Presentazione, le Christ présenté au temple par sa mère (3). Il introduisit de nombreux portraits dans ce tableau, dont la meilleure figure est une femme qui allaite un enfant, et qui est vêtue d'une robe jaune, traitée à la manière vénitienne, c'est-à-dire largement brossée, mais non terminée.

## Daniello RICCIARELLI da VOLTERRA

*Peintre et sculpteur, né vers 1509, mort en 1566*

Daniello, pendant son enfance, ayant appris quelque peu à dessiner sous la direction de Giovannantonio Sodoma, qui alla exécuter, à cette époque, quelques travaux à Volterra, entra, après le départ de celui-ci, dans l'atelier de Baldassare Peruzzi, où ses progrès furent beaucoup plus grands et plus rapides ; mais, pour dire la vérité, il n'eut pas alors grande réussite, car autant il apportait d'application et de constance à l'étude, autant son esprit et sa main le servaient peu. Aussi reconnaît-on, dans les premières œuvres qu'il fit à Volterra, une grande difficulté d'exécution. Il peignit ainsi à fresque et en clair-obscur la façade de la maison de Messer Mario Maffei (4). Lorsqu'il eut achevé ce travail, qui le mit en réputation et en crédit, il sentit la nécessité de s'éloigner de sa patrie, où il n'avait ni modèles antiques ou modernes à étudier, ni concurrents pour stimuler son activité, et résolut d'aller à Rome, où il avait appris que bien peu s'occupaient alors de peinture, Perino del Vaga excepté. Mais, avant de partir, il se dit qu'il fallait emporter quelque œuvre terminée qui le fit connaître ; aussi, ayant peint sur une toile et à l'huile un Christ battu à la colonne, avec beaucoup de figures, et y ayant mis toute l'application dont il était capable en se servant de modèles et de dessins faits d'après l'original, il l'emporta avec lui. Arrivé à Rome, il n'y fut pas depuis longtemps que, par l'entremise d'amis, il montra cette peinture au cardinal Trivulzi, qui non seulement l'acheta, mais encore consacra son

(1) Tableau inconnu.

(2) Peinture perdue.

(3) Cette Circoncision est de Tintoretto.

(4) Cette peinture n'existe plus dans le palais Maffei, actuellement palais Leoncini. Via de' Guidi.

affection à Daniello et l'envoya peu après travailler dans une maison de campagne appelée le Salone, qu'il avait élevée hors de Rome et qu'il faisait orner de fontaines, de stucs et de peintures par Giovan-Maria da Milano et autres. Stimulé par la concurrence des autres peintres qui y travaillaient, ou pour servir ce seigneur dont il pouvait espérer honneur et profit, Daniello peignit diverses choses dans des appartements et des loggias, en particulier des grotesques pleins de figures de femmes variées. Il réussit surtout une histoire de Phaéton, peinte à fresque et pleine de figures en grandeur naturelle, ainsi qu'un grand fleuve, qui est une excellente figure, en sorte que le cardinal, allant souvent voir ces œuvres, et emmenant avec lui tel ou tel cardinal, lui fit avoir de nombreuses et utiles amitiés.

Perino del Vaga ayant besoin d'un jeune homme qui l'aidât à peindre, dans l'église della Trinità, la chapelle de Messer Agnolo de' Massimi, attira près de lui Daniello, qui l'aida à faire quelques parties qu'il conduisit à fin avec grand soin. Avant le sac de Rome, Perino avait représenté, à San Marcello, sur la voûte de la chapelle del Crocefisso, la Création d'Adam et d'Ève, en grandeur naturelle, et les deux Évangélistes saint Marc et saint Jean, beaucoup plus grands, mais ce dernier était resté inachevé de toute la partie supérieure. Lorsque la paix fut revenue à Rome, les membres de cette compagnie décidèrent que Perino terminerait cet ouvrage. Comme il avait autre chose à faire, il se contenta de dessiner un carton, d'après lequel Daniello termina le saint Jean ; en outre, Daniello peignit entièrement saint Luc et saint Mathieu, et, entre ces deux Évangélistes, deux petits enfants portant un candélabre, puis, sur l'arc surmontant la fenêtre, deux anges suspendus dans les airs et tenant en main les mystères de la Passion. Il orna richement l'arc de grotesques et de belles figures nues ; en somme, il montra un grand talent dans ce travail, bien qu'il y eût dépensé par trop de temps (1).

Perino ayant ensuite donné à faire à Daniello une frise dans une salle du palais de Messer Agnolo de' Massimi, avec de nombreux compartiments de stuc et divers sujets de l'histoire de Fabius Maximus, Daniello s'en tira si bien que la signora Elena Orsina, ayant vu cette œuvre et entendant louer le talent du peintre, lui donna à peindre sa chapelle, dans l'église della Trinità di Monte, où habitent les Frères de Saint-François de Paule (2). Mettant tous ses efforts pour faire une

(1) Les œuvres des deux peintres à San Marcello existent encore.

(2) Ces peintures existent encore.

œuvre remarquable qui le fit reconnaître pour excellent peintre, il n'hésita pas à y consacrer plusieurs années. Il y représenta donc plusieurs traits de la vie de sainte Hélène, et sur le tableau principal le Christ descendu de la croix par Joseph, Nicodème et les autres disciples, l'évanouissement de la Vierge tombée dans les bras de Madeleine et des autres Maries (1). Outre la composition qui est extrêmement riche, le Christ est une excellente figure d'un beau raccourci, les pieds portant en avant et le reste du corps en arrière. Il en est de même des personnages qui, l'ayant décloué, le soutiennent avec des draps, en se tenant sur des échelles, et présentent quelques morceaux de nu remarquablement traités. Ces figures ont des raccourcis aussi beaux que difficiles. Autour de ce tableau, il fit un riche ornement varié de stucs et de deux figures qui portent sur leur tête le fronton ; tandis que d'une main elles soutiennent le chapiteau, de l'autre elles cherchent à y adapter la colonne. La fenêtre qui éclaire la chapelle est placée entre deux sibylles peintes à fresque qui sont les meilleures figures de toute l'œuvre ; la voûte est divisée en quatre compartiments, avec un ornement bizarre et varié de mascarons et de festons en stuc. Les quatre compartiments renferment l'histoire de la Croix et de sainte Hélène, mère de Constantin, à savoir : avant la Passion du Christ, la fabrication des trois Croix ; puis, sainte Hélène enjoignant à des Juifs d'indiquer le lieu où se trouvent les Croix ; sainte Hélène commandant de descendre au fond d'un puits un Juif qui refuse de le dire ; enfin, le même Juif montrant l'endroit où les trois croix sont enterrées. Sur les parois latérales sont représentés quatre autres sujets, deux de chaque côté, séparés par la corniche, à savoir : sainte Hélène faisant sortir d'un puits les trois croix ; la Croix du Sauveur guérissant un malade ; sainte Hélène reconnaissant la vraie Croix dont l'attouchement a ressuscité un mort ; enfin, l'empereur Héraclius, pieds nus et en chemise, portant la croix du Christ, devant laquelle des femmes, des hommes et des enfants agenouillés sont en adoration. Au-dessous, deux femmes peintes en clair-obscur paraissent soutenir ces peintures ; sous l'arc antérieur, on voit les deux figures grandes comme nature de saint François de Paule, fondateur de l'ordre qui possède cette église, et de saint Jérôme, habillé en cardinal. Toutes ces peintures, ainsi que le reste de l'ornementation, furent exécutées en sept ans ; elles dénotent un travail opiniâtre, mais aussi un manque de facilité, comme toute peinture traînée en longueur. Lorsque cette

(1) Transporté sur toile ; en mauvais état, peint en 1541.

chapelle fut enfin livrée au public, elle fut extrêmement admirée et valut à son auteur la réputation d'un excellent maître.

Le cardinal Alexandre Farnèse lui fit ensuite peindre une frise dans une salle de son palais, sous un des riches plafonds exécutés sous la direction d'Antonio da San Gallo, avec une peinture sur chacune des parois (1). Il y représenta un Triomphe de Bacchus, une Chasse et d'autres semblables sujets, dont le cardinal fut très satisfait ; il figura, en outre, dans la frise, en plusieurs endroits et sous divers aspects, une Licorne au giron d'une Vierge, emblème de cette illustre famille. Cet ouvrage fut cause que le cardinal, qui a toujours aimé les hommes de talent, le favorisa et aurait encore fait plus pour lui si Daniello n'avait pas été si lent dans son travail. Ce n'était d'ailleurs pas de sa faute, car tel l'avait doué la nature, et il préférait faire peu et bien, que beaucoup et moins bien.

L'an 1547, Perino del Vaga étant mort et ayant laissé inachevée, dans le Vatican, la Salle des Rois, qui précède les chapelles Sixtine et Pauline, grâce à l'entremise d'amis et de seigneurs, particulièrement de Michel-Ange, Daniello reçut du pape Paul III la place de Perino, avec le même traitement. Il devait peindre, dans cette salle, et dans des niches, les rois qui ont défendu l'Église apostolique, et sur les parois quelques épisodes de la vie de ces bienfaiteurs de l'Église, en sorte qu'il y aurait eu six niches et six panneaux. Mais il ne fit en tout que deux des rois, et commença un des panneaux, dont il ne peignit pas plus de deux brasses. Bien qu'il fût pressé par le cardinal Farnèse et par le pape, sans penser que la mort arrête souvent les projets des humains, il tira l'œuvre tellement en longueur, qu'à la mort du pape, en 1549, il n'y avait de fait que ce que nous venons de dire. Le conclave devant avoir lieu dans cette salle, il fallut jeter à terre tous les échafaudages qui l'encombraient, et livrer aux regards du public l'ouvrage de Daniello ; les stucs furent admirés comme ils le méritaient, mais les deux figures de rois n'eurent pas un égal succès, comme ne correspondant pas en bonté aux peintures della Trinità, et l'on estima que Daniello, avec une si bonne place et de pareils appointements, avait plutôt reculé qu'avancé (2).

Un nouveau pape ayant été ensuite élu en 1550, sous le nom de Jules III, Daniello se mit en avant et fit agir ses amis, pour conserver son traitement et continuer les peintures de cette salle ; mais le pape,

(1) Ces frises existent encore.

(2) L'ornementation de cette salle existe encore.

qui n'en avait pas l'idée, éluda toujours la question. Daniello peignit alors dans une chapelle de l'église Sant' Agostino, sainte Hélène trouvant la vraie croix et, sur les côtés, dans deux niches, une sainte Cécile et une sainte Lucie (1); ces fresques furent peintes partie par lui, partie d'après ses dessins, par quelques-uns de ses élèves; aussi n'ont-elles pas la même perfection que ses autres œuvres.

A la même époque, il fut chargé, par la signora Lucrezia della Rovere, de peindre, dans l'église della Trinità, une chapelle située en face de celle de la signora Elena Orsina. L'ornement en stuc est de lui, et il y fit peindre, d'après ses cartons, sur la voûte, plusieurs sujets de la Vie de la Vierge par Marco da Siena et Pellegrino da Bologna, tandis que l'Espagnol Bizzerra et Giovan Paolo Rossetti da Volterra peignaient, sur les parois, la Nativité de Marie et la Présentation du Christ à Siméon. Il fit encore exécuter par Rossetti, dans les arcs, l'Annonciation de la Vierge et le Nativité de Jésus. A l'extérieur, dans les angles, il plaça deux grandes figures, et plus bas, sur les pilastres, deux Prophètes. Sur la paroi de l'autel, il peignit de sa propre main la Vierge gravissant les degrés du temple, et, sur la paroi principale, l'Assomption de la Vierge avec les Apôtres dans le bas (2). Faute d'espace suffisant pour tant de figures, et pour faire une nouveauté, il mit les Apôtres sur le même plan que l'autel de la chapelle, comme si cet autel eût été le sépulcre de la Vierge; cette disposition fut approuvée par quelques-uns, mais le plus grand nombre la blâmèrent et avec raison. Enfin, sur la dernière paroi, il fit représenter, par le Florentin Michele Alberti, son élève, le Massacre des Innocents. Daniello passa quatorze années à peindre cette chapelle qui, certes, n'est pas supérieure à celle qu'il avait peinte autrefois pour la signora Orsina.

Monsignor Giovanni della Casa, Florentin et homme très savant, comme en témoignent ses écrits en latin et en langue vulgaire, ayant commencé un traité sur la peinture, et voulant être initié à quelques minuties du métier, fit faire par Daniello, avec tout le soin possible, un modèle en terre d'un David, puis il fit peindre ce David sur les deux faces d'un tableau, curieuse composition, qui appartient actuellement à Messer Annibale Ruccellai (3). Pour le même Giovanni, il fit un Christ mort avec les Maries (4), puis, sur une toile, pour envoyer en France, Enée enlevant ses armes, pour se coucher avec Didon et

(1) En mauvais état.

(2) Toutes ces fresques ont été fortement repeintes.

(3) Ce tableau double, peint sur ardoise, est au Musée du Louvre.

(4) Actuellement dans la galerie de Schleisheim, près Munich.



arrêté par Mercure, comme on le voit dans l'Eneïde. Pour le même, il fit, sur un autre panneau également peint à l'huile, un saint Jean pénitent en grandeur naturelle, qui fut toujours très estimé par ce seigneur pendant sa vie, et même un saint Jérôme, beau à merveille (1).

Lorsque Paul IV eut succédé à Jules III, le cardinal de Carpi insista auprès de Sa Sainteté pour que Daniello fût autorisé à terminer la Salle des Rois ; mais le nouveau pape, fort peu amateur de peinture, répondit qu'il valait mieux fortifier Rome que dépenser de l'argent en couleurs. Et, en effet, on se mit aussitôt à bâtir en travertin la grande porte du château Saint-Ange, d'après les dessins de Sallustio, fils de Baldassare Peruzzi de Sienne. Cette porte, assez semblable à un arc de triomphe, devait être ornée de cinq statues, hautes de quatre brasses et demie, placées dans des niches ; l'une de ces statues, celle de saint Michel (2), fut donnée à faire à Daniello. Il alla à Carrare choisir des marbres pour cette statue et pour d'autres, car il était décidé d'abandonner la peinture pour la sculpture, et en route il s'arrêta quelque temps à Florence, où Vasari le présenta au duc, et où il moula en plâtre presque toutes les statues laissées par Michel-Ange dans la nouvelle sacristie de San Lorenzo. Avant de retourner à Rome, comme il y avait longtemps qu'il n'avait été à Volterra, sa patrie, il s'y rendit et fut bien reçu par ses parents et ses amis qui le prièrent de laisser dans cet endroit quelque souvenir de lui. Il peignit alors un petit tableau du Massacre des Innocents, qui fut trouvé fort beau, et qu'il donna à l'église San Piero (3).

De retour à Rome, il y trouva que le pape Paul IV voulait jeter à terre le Jugement dernier de Michel-Ange, qui lui semblait renfermer des nudités par trop choquantes. Des cardinaux et quelques hommes de goût remontrèrent que ce serait un grand péché de détruire ce chef-d'œuvre, et firent en sorte que Daniello couvrit ces nudités avec de légères draperies. Il termina cette tâche sous le pontificat de Pie IV, en refaisant la sainte Catherine et le saint Blaise qui ne paraissaient pas suffisamment décents (4). Il commença ensuite le saint Michel du château Saint-Ange, mais sans y travailler avec l'activité qu'il aurait pu et dû y mettre, en homme qui ne faisait qu'aller d'une pensée à l'autre.

(1) Tableaux perdus.

(2) Elle fut placée sur le tombeau de Daniello, sur sa demande. Depuis elle a disparu.

(3) Actuellement aux Offices.

(4) Il en retira le surnom de *Il Braghellone*, le culottier.

Sur ces entrefaites (1), le roi Henri II de France, ayant été mortellement blessé dans un tournoi, le seigneur Ruberto Strozzi, envoyé par Catherine de Médicis, régente du royaume, vint à Rome avec mission de s'entendre avec Michel-Ange pour élever un monument à la mémoire du roi. Michel-Ange ne pouvant, à cause de son grand âge, se charger de cette entreprise, conseilla de la confier à Daniello, auquel il promettait de donner aide et conseil, dans la mesure du possible. Strozzi y consentit, et après de mûres réflexions sur le projet auquel on devait s'arrêter, il fut décidé que Daniello exécuterait tout d'un morceau un cheval en bronze, de vingt palmes de hauteur sur quarante palmes de longueur, qui serait surmonté de la statue du roi Henri armé, également en bronze. Daniello, ayant donc fait un modèle en terre, sur les conseils de Michel-Ange, et ce modèle ayant plu au seigneur Ruberto, celui-ci, après en avoir écrit en France, conclut avec lui un traité dans lequel furent stipulés le prix de la statue équestre et l'époque à laquelle elle devait être livrée. Daniello commença par modeler en terre le cheval, et quand il eut terminé son moule, il alla consulter divers fondeurs sur les meilleurs moyens à suivre pour faire réussir à la fonte cette statue. Au bout de quatre années de travail, il était prêt à la fondre, lorsqu'il fut obligé d'attendre pendant de longs mois les ferrements et le métal que le seigneur Ruberto avait à lui fournir. Ces matériaux étant enfin arrivés, il enterra son moule entre deux fourneaux, dans un atelier qu'il avait à Montecavallo ; le métal coula d'abord parfaitement dans le moule, mais son poids ayant ensuite crevé le corps du cheval, toute la matière prit un autre chemin. Après s'être bien désolé de cet accident, Daniello trouva moyen d'y remédier. Deux mois plus tard, il recommença sa fonte qui, cette fois, réussit à merveille, et vint unie et égale sur tous les points. Il est étonnant que ce cheval, qui est d'un sixième plus grand que celui d'Antonin (2), au Capitole, ne pèse que vingt milliers. Les fatigues et les ennuis que Daniello éprouva pendant ce travail furent tels, qu'étant d'une complexion peu robuste et mélancolique, il lui survint peu après un catarrhe cruel qui, en deux jours, le conduisit au tombeau. Il aurait dû être joyeux, ayant surmonté des difficultés considérables, dans une coulée aussi importante, mais il sembla à tous qu'il ne se réjouirait plus jamais, quelque événement prospère qu'il lui arrivât. Il mourut

(1) Juillet 1559.

(2) Lire : de Marc-Aurèle. Le cheval seul fut exécuté et servit pour une statue équestre de Louis XIII, érigée en 1639 sur la place Royale et détruite en 1793.

le 4 avril 1566 et fut enterré, sur sa demande, dans la nouvelle église bâtie aux Thermes, pour les Chartreux, par le pape Pie IV. Il voulut aussi que l'on plaçât sur sa tombe la statue de l'ange qu'il avait autrefois commencée pour la porte du château Saint-Ange. Ses deux élèves, Michele degli Alberti, de Florence, et Feliciano da San Vito, de Rome, à qui il laissa toutes ses choses d'art, s'offrirent à l'ambassadeur de France pour achever le cheval et la statue du roi Henri II. Comme ils ont longtemps travaillé sous la direction de Daniello, on peut espérer d'eux de grandes choses. Daniello fut un homme de bien et de bonnes mœurs, tellement appliqué aux études de l'art qu'il négligea beaucoup trop ses intérêts ; son humeur mélancolique le portait à rechercher la solitude. Il mourut à l'âge de cinquante-sept ans.

---

### *Description des Œuvres*

## **de Francesco PRIMAICCIO, de Bologne**

*Peintre et architecte, né en 1504, mort en 1570*

[Dans la première édition, en 1551, Vasari terminait son livre par la Vie de Michel-Ange, qu'il conduisait jusqu'à cette date. Lorsque après la mort de Michel-Ange, survenue en 1564, il se décida à faire une deuxième édition (dont le premier volume parut en 1568), il avait l'intention, comme il le dit expressément au début de cette Vie, de donner la *Description des Œuvres* de quelques artistes vivants. C'est ce qui explique le titre modifié des vies de Primaticcio et de Titien. Remarquons toutefois que le troisième artiste, signalé comme encore vivant, à savoir Jacopo Sansovino, mourut en 1570, et que Vasari mentionne sa mort, comme on le verra dans la Vie de ce dernier, alors qu'il ne le fait pas pour Primaticcio, mort la même année. Cela provient de ce que dans son édition de 1568, Vasari n'avait conduit la Vie de Sansovino que jusqu'à cette date. Il la publia ensuite séparément. La Vie de Michel-Ange a été rejetée à la fin de ce livre, conformément à la première édition.]

Ayant jusqu'à présent parlé de nos artistes qui ne sont plus vivants, c'est-à-dire de ceux qui ont vécu de l'an 1200 jusqu'à cette année 1567, et ayant fini par Michel-Ange Buonarroti, que j'ai mis tout à la fin pour beaucoup de raisons, je crois devoir faire mention, dans ce livre, de plusieurs nobles maîtres vivants : c'est un honneur dont ils sont bien dignes à coup sûr, et je le ferai d'autant plus volontiers que tous sont mes amis et presque mes frères. Les trois principaux d'entre eux, d'ailleurs, sont parvenus à l'extrême vieillesse, en sorte que l'on ne peut guère s'attendre à les voir augmenter le nombre de leurs productions,

bien que, par une espèce d'habitude, ils travaillent encore un peu : ce sont Francesco Primaticcio, Titien, et Jacopo Sansovino.

Francesco, étant né à Bologne (1), de la noble famille des Primaticci, fut destiné, dans son enfance, au commerce. Mais cette profession lui plaisant peu, et comme il était doué d'une intelligence peu commune et d'un esprit élevé, il se mit à pratiquer le dessin, vers lequel il se sentait poussé par la nature. Dessinant ainsi et peignant quelquefois, il ne tarda pas à donner des preuves de sa réussite future. Étant allé ensuite à Mantoue, où Jules Romain travaillait alors à la décoration du palais du T, pour le duc Federigo, il réussit à se faire mettre parmi les auxiliaires de celui-ci (2). Après avoir étudié assidûment pendant six ans, il se trouva avoir appris parfaitement la pratique des couleurs et le stucage ; aussi passait-il, et avec raison, pour le plus habile de tous les jeunes gens qui travaillaient avec lui. Les peintures qu'il fit d'après les dessins de Jules Romain, et ses autres ouvrages le mirent en si haute faveur auprès du duc de Mantoue, que le roi François I<sup>er</sup> de France, ayant appris la richesse de la décoration de ce palais, et ayant écrit pour qu'on lui envoyât un jeune homme qui fût à la fois peintre et stucateur, le duc lui adressa Francesco Primaticcio, l'an 1531 (3). Bien que, l'année précédente, le Rosso, peintre florentin, fût entré au service du même roi, et ait peint pour lui plusieurs œuvres, entre autres, les tableaux de Bacchus et de Vénus, de Psyché et de Cupidon, néanmoins les premiers stucs que l'on fit en France, et les premières peintures à fresque de quelque importance, sont dus, dit-on, au Primaticcio, qui décora de cette façon, pour François I<sup>er</sup>, plusieurs appartements, diverses salles et galeries. Le roi, à qui plaisaient sa manière et ses procédés en toute chose, l'envoya, l'an 1540, à Rome, pour tâcher de lui procurer quelques marbres antiques ; le Primaticcio s'acquitta de sa mission avec un tel zèle, qu'il rassembla et acheta promptement cent vingt-cinq morceaux, tant bustes que torses ou figures. Il fit aussi mouler par Jacopo Barozzi de Vignola et par d'autres artistes, le Cheval de bronze du Capitole, quantité de bas-reliefs de la colonne Trajane, le Commode, la Vénus, le Laocoon, le Tibre, le Nil

(1) Fils de Giovanni Primaticcio, né en 1504, d'après son premier testament fait à Saint-Germain-en-Laye, le 20 février 1562.

(2) On trouve son nom en janvier 1531.

(3) Primaticcio est nommé pour la première fois dans les comptes royaux en 1533. En octobre 1540, il reçoit onze livres pour avoir lavé et nettoyé quatre tableaux de Raphaël qui sont au Louvre : le saint Michel, la sainte Marguerite, la Sainte Famille de François I<sup>er</sup>, et le portrait de Jeanne d'Aragon.

et la Cléopâtre, qui sont au Belvédère, pour les faire couler ensuite en bronze (1). Sur ces entrefaites, le Rosso étant mort (2), et ayant laissé inachevée une longue galerie commencée sur ses dessins, et en grande partie ornée de stucs et de peintures, le Primaticcio fut rappelé de Rome; il s'embarqua donc avec ses marbres et les creux des antiques que nous venons d'énumérer. Son premier soin, en arrivant en France, fut de faire jeter en bronze la plupart de ses plâtres; ces copies réussirent si bien à la fonte, qu'on les prend pour les originaux mêmes. Elles furent placées dans le jardin de la reine, à Fontainebleau, à la grande satisfaction de François I<sup>er</sup>, qui transforma pour ainsi dire cet endroit en une nouvelle Rome. Je ne passerai pas sous silence que le Primaticcio employa des fondeurs si expérimentés, que ces œuvres vinrent à la fonte si fines et si légères, qu'à peine fallut-il les réparer. Il eut ordre ensuite de terminer la galerie du Rosso; il la conduisit rapidement à fin, et l'enrichit d'une incroyable multitude de stucs et de peintures. Le roi, pour le récompenser des huit années qu'il avait passées à son service, le mit au nombre de ses camériers, et bientôt après, c'est-à-dire en 1544, le fit abbé de Saint-Martin. Mais ces honneurs n'empêchèrent point le Primaticcio de continuer à travailler pour François I<sup>er</sup> et pour ses successeurs.

Parmi ses nombreux auxiliaires, nous citerons Giovambattista Bagnacavallo, Prospero Fontana et un certain Ruggieri, tous deux de Bologne; mais aucun ne lui fit plus d'honneur que Niccolo da Modena, qui surpassa tous les autres dans les peintures de la Salle du Bal et de la grande Galerie d'Ulysse, à Fontainebleau. A Meudon (3), le Primaticcio exécuta une quantité d'ornements pour le cardinal de Lorraine, dans son palais de la Grotte. Il était excellent dessinateur, et ses travaux en France ont été nombreux; j'en parlerais avec plus de détails si j'avais sur ces choses des documents aussi exacts que sur celles qui m'entourent.

Après la mort de François I<sup>er</sup>, le Primaticcio resta à Fontainebleau, et au service du roi Henri II, jusqu'à la mort de celui-ci. Il obtint ensuite de François II l'intendance générale des bâtiments du royaume que Charles IX, aujourd'hui régnant, lui a conservée. Le père du cardinal de la Bourdaisière et Monseigneur de Villeroy avaient été avant lui investis de cette charge aussi honorable qu'importante. Par

(1) Ces bronzes sont actuellement au Louvre.

(2) En 1541.

(3) Ce château fut détruit ultérieurement.



l'ordre du roi actuel et de la reine-mère, il a commencé le mausolée de Henri II, au milieu d'une chapelle à six faces. Quatre des faces de cette chapelle seront occupées par les tombeaux des quatre enfants du roi, la cinquième par l'autel et la sixième par la porte. Une foule de statues et de bas-reliefs, en marbre et en bronze, compléteront ce monument et le rendront digne du prince et de l'artiste (1). L'abbé de Saint-Martin s'est montré, dans son bon temps, excellent et universel dans toutes les parties de l'art, car il s'est employé, étant au service de ses souverains, non seulement à des ouvrages de peinture, d'architecture et de sculpture, mais encore à des fêtes et à des mascarades, avec de belles et capricieuses inventions. Il a été extrêmement libéral et obligeant envers sa famille et ses amis, pareillement envers les artistes qui ont travaillé avec lui. Enfin il a toujours vécu plutôt comme un prince que comme un peintre.

---

### *Description des Œuvres*

## **De TITIEN, de Cadore**

*Peintre, né en 1477, mort en 1576*

Titien naquit à Cadore (2), petit village situé sur la Piave, à cinq milles de la Chiusa des Alpes, l'an 1480, de la famille des Vecelli, l'une des plus nobles de cet endroit. Parvenu à l'âge de dix ans, avec un esprit vif et délié, il fut envoyé à Venise, chez un de ses oncles (3), citoyen honorable de cette ville, qui, reconnaissant en lui de grandes dispositions pour la peinture, le plaça auprès de Gian Bellino, excellent peintre de cette époque et très réputé. S'étant mis à dessiner sous la direction de ce maître, il ne tarda pas à montrer qu'il était doué par la nature de tout le jugement et de tout le génie nécessaires pour réussir dans la peinture. Comme Gian Bellino et les autres peintres vénitiens de cette époque, faute d'avoir étudié l'antique, se bornaient à travailler d'après des modèles vivants mais avec une manière sèche, crue et difficile, Titien adopta tout d'abord ce mode; mais, vers l'an 1507, Giorgione da Castelfranco s'étant mis à peindre autrement, et la manière des anciens peintres ne plaisant pas à Titien, celui-ci commença à

(1) Ce tombeau ne fut pas exécuté.

(2) Né en 1477, fils de Gregorio Vecelli, et de Lucia, jeune Vénitienne.

(3) Antonio Vecellio.

donner à ses œuvres plus de moelleux et un plus grand relief, tout en continuant à copier la nature de son mieux. Il employait immédiatement les couleurs, procédant par teintes crues et douces, suivant ce que lui montrait le modèle, sans faire de dessins préparatoires, disant que le fait de peindre, avec les propres couleurs, sans études sur le papier, était le vrai et meilleur moyen de faire, et le véritable dessin. Il ne s'apercevait pas que celui qui veut ordonner une composition et en approprier les inventions, doit en faire d'abord plusieurs esquisses sur le papier, pour voir comment le tout s'arrange ensemble. On ne peut d'ailleurs bien rendre le nu qu'après l'avoir beaucoup dessiné. Enfin, c'est en dessinant que l'esprit se remplit de belles idées, et que l'on apprend à reproduire de souvenir tout ce que présente la nature, sans avoir besoin de son modèle continuel, et de chercher à tourner, par la grâce des couleurs, la difficulté de ne pas savoir dessiner. C'est ce qui arriva au Giorgione, à Palma, au Pordenone, et à d'autres qui ne virent point Rome et les autres chefs-d'œuvre. Titien laissa donc de côté la manière de Gian Bellino, bien qu'il y eût consacré beaucoup de temps, dès qu'il connut celle de Giorgione, et, en peu de temps, il réussit à imiter ce dernier maître de telle sorte que souvent de ses œuvres furent attribuées à Giorgione, comme on le dira plus loin. Titien, en avançant en âge, en pratique et en meilleur jugement, exécuta plusieurs fresques, dont nous ne pouvons parler avec ordre, car elles sont dispersées en plusieurs endroits. Qu'il suffise de constater qu'elles furent telles, que quantité de gens qui s'y entendaient estimèrent qu'il deviendrait un peintre excellent, comme cela est arrivé par la suite.

A ses débuts donc, il s'appliqua à suivre la manière de Giorgione, n'étant pas âgé de plus de dix-huit ans, et il fit le portrait d'un gentilhomme de la famille Barbarigo, lequel était son ami ; ce portrait (1) fut jugé si beau que, s'il n'y avait inscrit son nom en noir, on l'aurait attribué à Giorgione. Celui-ci ayant achevé la façade antérieure du Fondaco de' Tedeschi, Titien fut chargé (2), par l'entremise de Barbarigo, de peindre différents sujets sur le même édifice, du côté de la Merceria. Il peignit ensuite un grand tableau, rempli de figures grandes comme nature, et qui est aujourd'hui chez Messer Andrea Loredano près de San Marcuola : il représente la Fuite en Égypte (3), à travers une forêt peuplée d'animaux, exécutés d'après nature, qui paraissent presque

(1) Peinture perdue.

(2) En 1506 ; ces peintures, terminées en 1508, n'existent plus.

(3) On connaît plusieurs tableaux de Titien représentant ce sujet : le plus beau est au Louvre.

vivants. On y voit, en outre, un remarquable paysage, genre que Titien avait étudié quelques mois sous la direction de plusieurs habiles paysagistes allemands, qu'il avait rassemblés à cet effet dans sa maison. Peu de temps après, il fit un portrait qui paraît vivant, d'après Messer Giovanni d'Anna, gentilhomme et marchand flamand, son compère, qui lui doit, en outre, un *Ecce Homo* (1), avec plusieurs figures que les connaisseurs et Titien lui-même considèrent comme une très belle œuvre. Pour le même, il fit un tableau de la Vierge, entourée d'hommes et d'enfants en grandeur naturelle, dont les têtes sont les portraits fidèles des personnes qui composaient la famille de Messer Giovanni d'Anna (2).

L'an 1507, tandis que l'empereur Maximilien était en guerre avec les Vénitiens, Titien représenta, selon que lui-même l'a raconté, dans l'église San Marziliano, l'ange Raphaël, Tobie et un chien, avec un paysage lointain (3); près d'un bouquet d'arbres, saint Jean-Baptiste à genoux se tient en prières, les yeux tournés vers le ciel d'où descend un rayon qui l'illumine. On croit que Titien termina cet ouvrage avant de s'occuper de la façade du Fondaco de' Tedeschi. Il avait déjà découvert une partie de cette façade, lorsque des gentilshommes, ignorant que Giorgione n'y travaillait plus et que Titien l'avait remplacé, rencontrèrent Giorgione et le félicitèrent, en lui disant qu'il déployait encore plus de talent dans la façade qui est du côté de la Merceria qu'il ne l'avait fait dans celle qui donne sur le Canal Grande. Giorgione fut tellement blessé de ce propos qu'il évita de se montrer, tant que Titien n'eut pas terminé son œuvre, et en eut été universellement reconnu l'auteur; il ne voulut même plus jamais avoir de rapports avec Titien, ni être son ami.

L'année suivante, en 1508, Titien publia le Triomphe de la Foi, gravé sur bois; il introduisit dans cette composition nos premiers parents, les patriarches, les prophètes, les sibylles, les innocents, les martyrs, les apôtres, et Jésus-Christ porté par les quatre Évangélistes et les quatre Docteurs de l'Église, suivis par les saints confesseurs. Dans cette œuvre, il montra la hardiesse et la fierté d'un praticien consommé. Je me rappelle que, parlant un jour de ce triomphe à Fra Bastiano del Piombo, celui-ci me dit que si Titien avait été à Rome et avait vu les antiques, ainsi que les œuvres de Michel-Ange et de Raphaël, si de plus il avait étudié le dessin, il aurait produit des choses étonnantes; grâce

(1) Actuellement au musée de Vienne, signé TITIANUS EQVES CAES F. 1543.

(2) Tableau inconnu.

(3) Tableau en place, dans l'église San Marziale.

à son beau coloris, et comme il méritait d'être regardé comme le plus grand imitateur de la nature, dans les œuvres de couleurs, il aurait encore ajouté au dessin sublime de l'Urbinate et de Buonarrotto.

Étant allé ensuite à Vicence, il peignit à fresque le Jugement de Salomon (1), sous la petite galerie où s'administre publiquement la justice. De retour à Venise, il décora la façade des Grimani, puis il se rendit à Padoue, et laissa à Sant' Antonio quelques fresques tirées de l'histoire du Saint (2); dans l'église de Santo Spirito, il fit un petit tableau à l'huile que bien des personnes ont attribué à Giorgione, et qui représente saint Marc assis et environné de Saints dont les têtes sont autant de portraits d'après nature (3). Par suite de la mort de Gian Bellino, une fresque était restée inachevée (4) dans la salle du Grand Conseil, qui représente Frédéric Barberousse agenouillé devant la porte de saint Marc, et faisant amende honorable au pape Alexandre III, qui lui met le pied sur la gorge; Titien fut chargé d'achever cette composition. Il y opéra de nombreux changements et y introduisit les portraits de plusieurs de ses amis et de divers personnages. Le Sénat le récompensa en lui donnant, au Fondaco de' Tedeschi, l'office della Senseria (5), dont le revenu annuel est de 300 écus. La seigneurie confère ordinairement cet office au peintre le plus éminent de la ville, en lui imposant l'obligation de faire, à chaque élection, le portrait du nouveau doge, moyennant huit écus seulement, payés par ce doge; le portrait est ensuite exposé dans une salle publique du palais de Saint-Marc.

L'an 1514, Alphonse, duc de Ferrare, voulut que Gian Bellino travaillât à décorer un cabinet, où le Dosso, peintre ferrarais, avait déjà peint l'histoire d'Enée, celle de Mars et Vénus, et un Vulcain accompagné de deux forgerons. Gian Bellino représenta, sur une autre paroi, des bacchantes, des musiciens, des satyres, des hommes et des femmes ivres, autour d'une cuve de vin vermeil, près de laquelle on voit Silène entièrement nu, monté sur son âne et environné d'une troupe de gens qui ont les mains pleines de fruits et de raisins. Sur la cuve, Gian Bellino écrivit ces mots : *Ioannes Bellinus Venetus, p. 1514*. Cet

(1) Détruit quand on reconstruisit le palais; sur les dessins de Palladio.

(2) Elles sont dans la Scuola di Sant'Antonio.

(3) Actuellement dans la sacristie de Santa Maria della Salute.

(4) Cette fresque, laissée inachevée par suite de la mort de Giorgione, fut détruite par l'incendie de 1577.

(5) Titien le demanda le 31 mai 1513, et il y remplaça Giovanni Bellini, le 6 décembre 1516.

ouvrage (1) est un des meilleurs qu'il ait jamais produits, bien que l'on puisse reprocher aux draperies cette raideur qui appartient à la manière allemande : mais ce n'est pas étonnant, car il imita un tableau d'Albert Dürer (2), que l'on avait rapporté à Venise et placé dans l'église San Bartolommeo, tableau remarquable et plein de belles figures peintes à l'huile. La vieillesse ayant forcé Gian Bellino à laisser cette œuvre inachevée, Titien fut appelé à la terminer, comme étant le meilleur peintre de son temps. Stimulé par le désir de se faire connaître, il peignit avec beaucoup d'application deux panneaux qui manquaient dans ce cabinet (3). Sur le premier, on voit un fleuve de vin vermeil, entouré de chanteurs, de musiciens et de musiciennes à moitié ivres, à côté desquels dort une femme nue, si belle qu'on la croirait vivante : ce panneau est signé de son nom. Sur l'autre, qui est contigu au premier, et vis-à-vis de la porte d'entrée, il peignit une foule de petits amours et d'enfants très beaux, dans diverses attitudes. L'un d'eux urine dans un fleuve et se reflète dans l'eau, tandis que les autres sont autour d'un piédestal, en forme d'autel, sur lequel s'élève la statue de Vénus, dont la main droite tient une coquille marine ; près de Vénus, on voit la Grâce et la Beauté qui sont terminées avec un soin incroyable. Titien représenta pareillement, sur la porte d'une armoire, un Christ à mi-corps, d'une étonnante perfection, auquel un Pharisien montre la monnaie de César (4). Les meilleurs de nos artistes affirment que ce Christ et les peintures du cabinet sont les meilleures œuvres que Titien ait jamais produites et, en vérité, elles sont uniques. Aussi mérita-t-il d'être apprécié et libéralement récompensé par le duc de Ferrare, qu'il peignit parfaitement, le bras appuyé sur une grande pièce d'artillerie. On lui doit aussi le portrait de la signora Laura, que le duc épousa plus tard ; c'est une œuvre étonnante (5). A cette époque, il se lia d'amitié avec le divin Ariosto, qui le célébra dans ces vers de l'*Orlando furioso* :

*E Tizian che onora,  
Non meu Cador, che quei Venezia e Urbino*

De retour à Venise, il peignit à l'huile et sur toile, pour le beau-père de Giovanni da Castel Bolognese, un berger nu et une paysanne

(1) Qui est dans la collection du baron Vincenzo Camuccini.

(2) C'est le Couronnement de la Vierge, actuellement à Prague, signé : *Albertus Dürer Germanus* MDVI

(3) Ces deux bacchanales sont au Musée de Madrid.

(4) Actuellement au Musée de Dresde.

(5) Actuellement au Musée du Louvre.



qui lui tend des flûtes, pour qu'il en joue, dans un très beau paysage ; ce tableau est aujourd'hui à Faenza, dans la maison de Giovanni (1). Il peignit ensuite, pour le maître-autel de l'église des Mineurs, appelée la Ca Grande (2), un tableau de l'Assomption de la Vierge, et dans le bas les douze Apôtres, qui la regardent monter au ciel (3). Mais, comme cette peinture est sur toile, et mal conservée, on la voit peu. Dans la chapelle de la famille Pesari de la même église, il fit un tableau de la Vierge tenant l'enfant Jésus, et accompagnée de saint Pierre, de saint Georges et des donateurs agenouillés (4) ; parmi ces derniers, on remarque l'évêque de Baffo et son frère, alors de retour de la victoire que l'évêque venait de remporter sur les Turcs. Dans la petite église de San Niccolo du même couvent, il représenta, sur un tableau, l'Enfant Jésus porté par la Vierge que contemplent saint Nicolas, saint François, sainte Catherine et un saint Sébastien nu, dont les jambes et le torse sont pour ainsi dire calqués sur nature (5). D'après cette composition, Titien traça sur bois un dessin qui fut gravé et tiré par d'autres (6). Il fit ensuite, pour l'église San Rocco, sur un panneau, le Christ, l'épaule chargée d'une croix et le cou entouré d'une corde que tire un Juif (7) ; ce tableau, que plusieurs personnes ont cru être de la main de Giorgione, est aujourd'hui l'objet sacré le plus vénéré de Venise, et a valu à l'église plus d'aumônes que Titien et Giorgione n'ont gagné d'écus dans tout le cours de leur vie.

Ayant été ensuite appelé à Rome par le cardinal Bembo, secrétaire du pape Léon X, dont il avait fait le portrait, et qui voulait lui faire connaître Rome, Raphaël d'Urbino et les autres maîtres, il remit ce voyage de jour en jour, si bien que le pape Léon X et Raphaël étant morts l'an 1520, la chose ne se fit pas. Pour l'église de Santa Maria Maggiore (8), il peignit, sur un tableau, un saint Jean-Baptiste dans le désert, au milieu de rochers ; un ange qui paraît vivant, et un morceau de paysage lointain, avec de beaux arbres, sur la rive d'un

(1) Tableau dit *les Trois Ages*, l'original est chez Lord Ellesmere, à Londres ; une copie ancienne au palais Doria, à Rome.

(2) Appelée communément l'église des Frari.

(3) A l'Académie de Venise.

(4) Ce tableau est en place ; 1519, payé 96 ducats.

(5) A la Pinacothèque du Vatican, signé : TITIANUS. F.

(6) Par Andrea Andreani.

(7) Tableau en place.

(8) Église supprimée de Venise.

fleuve, complètent ce tableau (1). On lui doit encore les admirables portraits de Loredano (2) et du prince Grimani ; peu de temps après, il fit celui de François I<sup>er</sup> (3), lorsque ce roi quitta l'Italie pour retourner en France.

L'année où Andrea Gritti fut élu doge (4), Titien introduisit le portrait de ce seigneur, sous la figure de saint André, dans un merveilleux tableau exposé dans la salle du Collège, et qui contient la Vierge, saint Marc et saint André. Comme il s'était obligé en acceptant l'office della Seneria, à faire, outre les portraits des doges susdits, ceux des doges qui se sont succédé à cette époque, il a fait le portrait de Pietro Lando, Francesco Donato, Marc Antonio de Trévisé et Venerio (5). Quant aux deux frères Priuli (6), qui furent également doges, il fut dispensé de les peindre, à cause de son extrême vieillesse.

Pietro Aretino, célèbre poète de notre époque, étant allé habiter Venise avant le sac de Rome, se lia intimement avec Titien et le Sansovino, ce qui fut très utile à la gloire et aux intérêts de Titien, car les œuvres de son ami le firent connaître au loin et particulièrement des grands souverains d'Europe, comme nous le dirons en son temps, mais revenons à ses ouvrages. Il fit le tableau placé à l'autel de saint Pierre martyr, dans l'église San Giovanni e Polo, représentant le saint plus grand que nature, assailli dans une épaisse forêt par un soldat, qui le jette à terre après l'avoir frappé d'un coup à la tête, tel que le saint reste à demi mort. Dans le compagnon de saint Pierre qui s'enfuit, on voit exprimées l'épouvante et la terreur de la mort ; deux anges nus apparaissent dans les airs, dans une éclaircie qui couvre de lumière le paysage qui est très beau, ainsi que toute l'œuvre. De toutes les peintures de Titien, c'est la plus célèbre, comme la mieux comprise et la mieux rendue (7). Gritti, qui fut toujours très ami de Titien et du Sansovino, ayant vu ce tableau, fit allouer au premier, dans la salle du grand Conseil, une grande histoire de la Déroute de Chiaradadda (8) ; Titien y représenta des soldats combattant avec furie, au milieu d'une effroyable pluie. Cette composition, entièrement faite d'après le modèle,

(1) A l'Académie de Venise.

(2) Doge de 1501 à 1521. Grimani doge de 1521 à 1523.

(3) Au Musée du Louvre.

(4) En 1523 ; un portrait de Gritti est chez le comte Jacomir Czernin de Chudenitz.

(5) Tous ces portraits de doges furent détruits dans l'incendie du palais en 1577.

(6) Lorenzo Priuli, doge en 1556. Girolamo en 1559.

(7) Tableau détruit par l'incendie du 16 août 1867.

(8) Erreur : bataille de Cadore ; détruite par l'incendie de 1577.

est regardée comme la meilleure de toutes celles que l'on voit dans la salle du Grand Conseil. Dans le même palais, au pied d'un escalier, il peignit à fresque une Madone (1). Peu de temps après, il fit un Christ à table avec Cléophas et Luc (2). pour un gentilhomme de la famille Contarini, lequel, jugeant ce tableau digne de rester exposé aux regards du public, le donna généreusement à la Seigneurie, qui le plaça d'abord dans les appartements du doge ; aujourd'hui, on le voit au-dessus de la porte du petit salon doré qui précède la salle du Conseil des Dix, de manière que tout le monde peut le voir, étant dans un lieu public.

Presque à la même époque, il peignit, pour la Scuola de Santa Maria della Carità, une Vierge gravissant les degrés du temple (3), avec toutes sortes de têtes, qui sont autant de portraits, et pareillement, dans la Scuola di San Fantino, un petit tableau de saint Jérôme pénitent (4), très apprécié des artistes, mais qui a été réduit en cendres, il y a deux ans, ainsi que toute l'église.

L'an 1530, l'empereur Charles-Quint étant à Bologne, Titien fut appelé dans cette ville par le cardinal Hippolyte de Médicis, et grâce à l'entremise de Pietro Aretino, il y fit un fort beau portrait de l'empereur tout armé (5), dont celui-ci fut tellement satisfait qu'il lui donna mille écus d'or. A la vérité, Titien fut ensuite obligé de partager cette somme avec Alphonso Lombardi sculpteur, qui, de son côté, avait préparé un modèle destiné à être sculpté en marbre. De retour à Venise, Titien trouva que plusieurs gentilshommes qui s'étaient mis à favoriser le Pordenone, en louant beaucoup les peintures qu'il avait faites sur le plafond de la salle des Pregai et ailleurs, lui avaient fait allouer dans l'église San Giovanni Elemosinario, un petit tableau (6), qu'il devait faire en concurrence de Titien, celui-ci ayant peint, peu auparavant, dans le même lieu, le saint en habits d'évêque (7). Malgré toute l'application que le Pordenone consacra à ce tableau, il ne put égaler ni atteindre de beaucoup à la perfection de l'œuvre de Titien. Celui-ci fit ensuite, pour l'église de Santa Maria degli Angeli, à Murano, un admirable tableau de l'Annonciation dont il demanda cinq cents écus qui lui furent refusés. Alors, sur le conseil de Messer Piero Aretino, il l'offrit à l'empereur

(1) Tableau perdu.

(2) Au Musée du Louvre, signé : TICIAN,

(3) A l'Académie de Venise.

(4) Deux tableaux analogues sont à l'Escorial et au Louvre.

(5) C'est le portrait équestre du Musée de Madrid.

(6) Qui représente trois saints ; en place.

(7) Au fond du chœur, peint vers 1533.

Charles-Quint, à qui il plut infiniment et dont Titien reçut un présent de deux mille écus. On mit un tableau du Pordenone à la place que celui de Titien devait occuper.

Il ne se passa pas beaucoup de temps que Charles-Quint, revenant à Bologne, avec l'armée de Hongrie, pour conférer avec le pape Clément, voulut de nouveau être peint par Titien. Celui-ci fit également, avant son départ de Bologne, le portrait du cardinal Hippolyte de Médicis, vêtu à la hongroise (1) et, dans un autre tableau plus petit, le même tout armé. Ces deux portraits sont aujourd'hui dans la garde-robe du duc Cosme. Il exécuta également celui d'Alfonso Davalos, marquis del Vasto (2) et celui de Pietro Aretino (3). Ce dernier le mit en relation avec Frédéric Gonzague, duc de Mantoue, avec lequel Titien, étant allé dans cette ville, fit son portrait qui paraît vivant, ainsi que celui du cardinal, son frère. Ces portraits terminés, pour orner une chambre, comprise entre celles de Jules Romain, il fit les têtes des douze Césars à mi-corps (4), très belles, sous chacune desquelles Jules représenta ensuite une de leurs actions. A Cadore, sa patrie, Titien laissa un tableau où il se peignit lui-même agenouillé aux pieds de la Vierge et de saint Titien, évêque (5)

L'année que le pape Paul III alla à Bologne, et de là à Ferrare, Titien, ayant suivi la cour, fit un portrait de ce pape (6), qui est une très belle œuvre. Il le reproduisit une deuxième fois pour le cardinal Santa Fiore (7). Le pape lui paya largement ces portraits dont l'un est à Rome dans la garde-robe du cardinal Farnèse, et l'autre chez les héritiers du cardinal Santa Fiore. On en a fait de nombreuses copies qui sont dispersées en Italie.

Presque à la même époque, Titien peignit Francesco Maria, duc d'Urbin (8). Ce merveilleux chef-d'œuvre inspira à l'Aretino un sonnet qui commence ainsi :

*Se il chiaro Apelle con la man dell' arte  
Rassemplo d'Alessandro il volto e il petto.*

(1) Au palais Pitti, 1532.

(2) Au Louvre.

(3) Actuellement au Musée d'Arezzo.

(4) Peintures perdues, 1537-1538, de même que les portraits indiqués.

(5) Dans la Pieve de Cadore, sur l'autel de la chapelle Vecelli, dédiée à saint Titien.

(6) Au Musée de Naples ; un autre à Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage.

(7) Ascanio Sforza ; la copie est perdue.

(8) Ainsi que la duchesse Eleonora ; tous deux aux Offices, peints vers 1537.

Il y a de Titien, dans la garde-robe du duc d'Urbin, deux têtes de femmes très gracieuses; une Vénus représentée sous la forme d'une jeune femme couchée, tenant des fleurs, et entourée de draperies d'une légèreté et d'un fini extraordinaires (1); une tête de sainte Marie-Madeleine aux cheveux épars, qui est une œuvre remarquable (2). Il faut ajouter les portraits de Charles-Quint, de François I<sup>er</sup> quand il était jeune, du duc Guidobaldo II (3), du pape Sixte IV, de Jules II, de Paul III, du vieux cardinal de Lorraine et de Soliman, empereur des Turcs. Tous ces portraits de la main de Titien sont très beaux (4). En 1541, il peignit, sur le maître-autel des religieux de Santo Spirito (5), à Venise, la Descente du Saint-Esprit, sous la forme d'une colombe, sur les Apôtres. A peine fini, ce tableau fut gâté de telle sorte que Titien fut obligé de le recommencer; c'est celui que l'on voit à présent.

A Brescia, il fit, dans l'église de San Nazzaro, le tableau du maître-autel divisé en cinq compartiments. Celui du milieu contient la Résurrection du Christ, et les quatre autres: San Nazzaro, saint Sébastien, l'ange Gabriel et l'Annonciation de la Vierge (6). Dans le dôme de Vérone, il fit un tableau de l'Assomption de la Vierge, avec les Apôtres dans le bas (7); cette œuvre est regardée dans cette ville comme la meilleure des peintures modernes. L'an 1541, il commença à mettre en vogue les portraits en pied, en faisant celui de Don Diego de Mendoza, alors ambassadeur de Charles-Quint à Venise, et celui du cardinal de Trente, alors jeune (8). Pour Francesco Marcolini, il exécuta un portrait de Messer Pietro Aretino, qui, à dire vrai, n'est pas aussi beau que le premier dont nous avons déjà parlé (9), et que le poète envoya au duc Cosme, ainsi qu'une tête peinte (10) d'après un plâtre moulé sur le visage de Jean de Médicis, quand ce seigneur mourut à Mantoue. Encore en 1541, le Vasari se trouvant à Venise où il avait passé treize mois à peindre un plafond pour Messer Giovanni Cornaro et quelques ouvrages pour la confrérie della Calza, le Sansovino, qui dirigeait la

(1) A la Tribune des Offices.

(2) Au palais Pitti.

(3) C'est peut-être le portrait en pied du Musée de Cassel.

(4) Ceux de Sixte IV et de Charles-Quint sont au palais Pitti.

(5) Église détruite: le tableau est à Santa Maria della Salute.

(6) Tableau en place, peint en 1522.

(7) En place.

(8) Cristoforo Madruzzo, peint en 1548; actuellement chez le baron Valentino Salvadori, à Trente.

(9) Au palais Pitti.

(10) Aux Offices.



construction de Santo Spirito, lui avait fait faire des dessins pour trois grands tableaux à l'huile, destinés à orner le plafond de cette église ; mais Vasari étant parti, les trois tableaux furent alloués à Titien, qui représenta, avec une rare perfection de raccourcis, le Sacrifice d'Abraham, David tranchant la tête de Goliath et Caïn tuant son frère Abel (1). A la même époque, il fit son propre portrait, afin de laisser un souvenir à ses enfants (2).

L'an 1546, il fut appelé à Rome par le cardinal Farnèse, et il y rencontra Vasari, qui, de retour de Naples, travaillait à la salle de la Chancellerie pour le dit cardinal. Sur la recommandation de ce seigneur, Vasari lui tint fidèle compagnie et le mena voir toutes les curiosités de la ville. Après que Titien se fût reposé quelques jours, on lui donna un appartement au Belvédère, afin qu'il se remît à faire de nouveau le portrait en pied du pape Paul et ceux du cardinal Farnèse et du duc Octave (3). Il les exécuta parfaitement, à la grande satisfaction de ces seigneurs qui lui conseillèrent de peindre un *Ecce Homo*, à mi-corps (4) pour l'offrir au pape. Mais, soit que ce tableau ait eu à souffrir du voisinage des productions de Michel-Ange et de Raphaël, soit pour toute autre raison, toujours est-il qu'il ne parut pas aux artistes, malgré ses qualités, avoir le degré d'excellence qu'ont beaucoup de ses autres œuvres et particulièrement ses portraits. Un jour Michel-Ange et Vasari étant allés voir Titien au Belvédère, virent dans son atelier un tableau auquel il travaillait et qui représentait une Danaé nue, recevant sur elle la pluie d'or (5); ils lui en firent de grands compliments, comme cela se pratique toujours en présence de l'artiste. Lorsqu'ils eurent pris congé de Titien, Michel-Ange vanta son coloris et sa manière, mais dit « que c'était grand dommage qu'à Venise on ne s'attachât pas dès le principe à bien dessiner et à mieux étudier ; si cet homme, ajouta-t-il, était aidé par l'art et par le dessin comme il a été favorisé de la nature, particulièrement dans la reproduction du vivant, on ne saurait faire plus ni mieux, car il a un bel esprit et une manière vive et brillante ». Pendant son séjour à Rome, Titien fut comblé de présents par les seigneurs que nous avons nommés plus haut ; il obtint, entre autres choses, un bénéfice de bon revenu pour son fils Pomponio.

(1) Les trois actuellement dans la sacristie de Santa Maria della Salute.

(2) Aux Offices, peint vers 1542.

(3) Au Musée de Naples.

(4) Tableau perdu.

(5) Plusieurs exemplaires dans différents musées, Vienne, Madrid, Naples, Saint-Pétersbourg.

Enfin il s'achemina vers Venise, dès que son autre fils Orazio eût exécuté le portrait de l'excellent violoniste Battista Ceciliano, et en eût terminé plusieurs autres pour Guidobaldo, duc d'Urbin.

Arrivé à Florence (1), Titien, à la vue des belles œuvres que renferme cette ville, ne fut pas moins étonné qu'il ne l'avait été à Rome. Il alla visiter le duc Cosme au Poggio a Caiano, et s'offrit pour faire son portrait ; mais Son Excellence parut ne pas s'en soucier, peut-être pour ne pas faire tort à tant de nobles artistes qui se trouvent dans sa ville et dans ses États. De retour à Venise, Titien acheva, pour le marquis del Vasto, un tableau où il le représenta haranguant ses soldats (2) ; il fit ensuite, pour lui, le portrait de Charles-Quint, celui du roi catholique et beaucoup d'autres. Ces travaux terminés, il fit une petite Annonciation (3), dans l'église de Santa Maria Nuova, puis, avec l'aide de ses élèves, une Cène (4), dans le réfectoire de San Giovanni e Polo ; une Transfiguration du Christ sur le maître-autel de San Salvatore, et une Annonciation sur un autre autel de la même église (5). Mais ces derniers ouvrages, tout en n'étant pas dépourvus de qualités, ne sont pas très estimés par lui, et n'ont pas cette perfection que présentent ses autres productions. Comme ses œuvres sont en nombre infini, particulièrement les portraits, il est impossible de les mentionner toutes. Je parlerai donc simplement des plus remarquables, mais sans m'astreindre à l'ordre des temps, car peu importe de savoir si celui-ci fut fait d'abord et celui-là ensuite.

Il fit plusieurs fois, comme nous l'avons déjà dit, le portrait de Charles-Quint ; dernièrement encore, il fut appelé à la cour de ce prince (6), pour le peindre, tel qu'il était à la fin de sa vie. L'invincible empereur aimait tellement le faire de Titien, que, dès qu'il l'eût connu, il ne voulut jamais être peint par aucun autre peintre ; pour chaque portrait, il lui donnait mille écus d'or. De plus, il le créa chevalier (7), et lui assigna une pension de deux cents écus sur la Chambre de Naples. Quand il fit pareillement le portrait de Philippe II, roi d'Espagne (8), et de son fils, don Carlos, il eut une pension analogue

(1) En 1546.

(2) Au musée de Madrid ; entièrement repeint.

(3) Actuellement à San Rocco.

(4) Détruite dans l'incendie de 1867.

(5) Ces deux tableaux sont en place ; l'Annonciation est signée TITIANUS FECIT FECIT (*sic*).

(6) A Augsbourg, en 1538 ; ce portrait est au Musée de Munich.

(7) Et comte palatin en 1533.

(8) Actuellement au palais Pitti.

de deux cents écus, ce qui lui fait, avec ses trois cents écus du Fondaco de' Tedeschi, à Venise, un revenu annuel de sept cents écus, sans qu'il ait à peiner sur l'ouvrage. Il envoya les portraits de Charles-Quint et du roi Philippe au duc Cosme, qui les conserve dans sa garde-robe. Il exécuta aussi celui de Ferdinand, roi des Romains, qui fut ensuite empereur (1), et ceux de ses deux enfants, dont l'un est l'empereur Maximilien, aujourd'hui régnant. Il peignit également la reine Marie, et, pour l'empereur Charles, le duc de Saxe (2), quand ce seigneur était prisonnier. Mais il suffit de rappeler en un mot qu'il excella dans ce genre, et qu'il n'y a pour ainsi dire pas un homme de haut renom, pas un prince, pas une grande dame, dont Titien n'ait reproduit les traits, entre autres François I<sup>er</sup>, roi de France, Francesco Sforza, duc de Milan, le marquis de Pescara, Antonio da Leva, Massimiliano Stampa, le seigneur Giovambatista Castaldo, et une multitude de gentilshommes (3).

Pareillement, à diverses époques, il fit quantité d'œuvres d'un autre genre. A Venise, par ordre de Charles-Quint, il fit un grand tableau d'autel (4), représentant le Père Éternel sur son trône, avec la Vierge, Jésus-Christ enfant, surmonté de la colombe du Saint Esprit ; tout le ciel est en feu par l'Amour divin, et le Père est entouré de Chérubins ardents. Au milieu de plusieurs saints, on voit d'un côté Charles-Quint et de l'autre l'impératrice, tous deux couverts d'une draperie de toile de lin, et priant les mains jointes. Titien suivit en cela les ordres de l'empereur qui, parvenu au faite de la gloire, commença à montrer qu'il voulait renoncer aux vanités du monde et mourir en chrétien, craignant Dieu et préoccupé de son salut. Charles-Quint déclara à Titien qu'il voulait mettre cette peinture dans le monastère où il acheva ses jours, et, comme elle est remarquable, on s'attend à bientôt la voir gravée (5). Pour la reine Marie, il peignit Prométhée

(1) Une copie de ce portrait est au Musée de Madrid.

(2) Au Musée de Vienne.

(3) Il faut considérer comme perdus les portraits de Titien cités ici et plus haut et qui ne sont pas annotés. Il en est de même des portraits suivants indiqués par Vasari : Sinistri vénitien et ami de Titien ; Messer Paulo da Ponte, vénitien et sa fille, Giulia da Ponte, commère de Titien ; la Signora Irène ; messer Francesco Filetto et son fils ; le cardinal Bembo ; Fracastor : le cardinal Accolti de Ravenne ; un gentilhomme de la famille Delfini ; messer Nicolo Zono ; la Rossa, femme du Sultan, âgée de 16 ans et sa fille Cameria ; messer Francesco Assonica, avec un grand tableau de la Fuite en Égypte, non retrouvé ; un portrait de femme chez un gentilhomme de la famille Pisani, près de Sain-Marc.

(4) A l'Escurial, terminé en 1554.

(5) Elle le fut par Cornelius Cort, en 1565.

enchaîné sur le Caucase et déchiré par l'aigle de Jupiter ; Sisyphe aux Enfers portant un rocher et Titus dévoré par un vautour (1). Toutes ces figures, à l'exception de Prométhée, furent livrées à Sa Majesté, ainsi qu'un Tantale grand comme nature, peint sur toile et à l'huile. Il fit encore un merveilleux tableau de Vénus et d'Adonis (2) ; la déesse s'est évanouie, et le jeune homme est sur le point de la quitter, entouré de ses chiens. Sur un tableau de même grandeur, il représenta Andromède liée au rocher, et Persée la délivrant de l'orque marine ; on ne saurait voir de peinture qui ait plus de charme. Il en est de même d'une Diane au bain, métamorphosant Actéon en cerf, et d'une Europe assise sur le taureau qui l'emporte à travers la mer (3). Ces peintures sont auprès du roi catholique qui les estime beaucoup à cause de la vivacité de leur coloris. Il est vrai que, dans ces tableaux, Titien observa une méthode complètement différente de celle qu'il avait suivie dans sa jeunesse ; ses premières productions se distinguent par un fini incroyable, qui permet de les regarder de près comme de loin ; ses derniers ouvrages, au contraire, sont traités à grands coups de pinceau, de sorte que de près on ne voit rien, et que de loin ils paraissent parfaits. Beaucoup d'artistes, pour paraître habiles, ont voulu imiter cette méthode, mais ils n'ont produit que des peintures ridicules. Cela provient de ce qu'ils ont pensé que Titien procédait avec promptitude et sans rencontrer de difficultés ; ils se sont trompés car on reconnaît que Titien est revenu à maintes reprises sur ses premières touches. Cette méthode est aussi judicieuse que surprenante, parce qu'elle donne aux peintures un cachet de vérité et de grand art, tout en cachant le travail.

Sur un tableau, haut de trois brasses et large de quatre, Titien a fait dernièrement un Christ enfant au sein de la Vierge et adoré par les Mages, avec un grand nombre de figures hautes d'une brasse (4) ; c'est une œuvre de beaucoup de charme, dont il fit une copie non moins belle qu'il donna au vieux cardinal de Ferrare (5). Un autre tableau, où il représenta le Christ livré aux insultes des Juifs (6), fut placé à Milan, dans une chapelle de l'église de Santa Maria delle Grazie.

(1) Ces tableaux furent détruits dans l'incendie du palais du Pardo.

(2) A l'Escurial, terminé en 1554.

(3) De ces trois tableaux, seule la Diane existe encore. [Au Musée de Madrid]. 1561.

(4) Au Musée de Madrid.

(5) C'est peut-être le tableau de la Galerie Nationale, à Londres.

(6) Au Musée du Louvre, signé : TITIANUS F.

Pour la reine du Portugal, il exécuta un magnifique Christ flagellé, un peu moins grand que nature. A Ancône, sur le maître-autel de San Domenico, il fit dans cette dernière manière pleine de taches dont nous venons de parler, un Christ en croix, aux pieds duquel se tiennent la Vierge, saint Jean et saint Dominique (1). Dans l'église des Crucichieri (2), à Venise, il peignit le tableau qui est au-dessus de l'autel de saint Laurent, et qui représente le supplice de ce saint ; le martyr, en raccourci, est couché à demi sur le gril posé sur un grand feu qu'attisent plusieurs bourreaux. Comme la scène se passe de nuit, deux valets portent des torches qui illuminent les endroits où n'arrive pas la réverbération du brasier ardent qui est sous le gril. Il y a, en outre, un rayon céleste qui perce les nuages, et, absorbant la lueur des torches et celle du brasier, éclaire le saint et les principaux acteurs ; outre ces trois éclairages distincts, dans le lointain, il y a des gens aux fenêtres d'un édifice, ayant près d'eux des lanternes et des flambeaux. Somme toute, ce tableau est entièrement peint avec art et jugement.

Dans l'église San Sébastiano, à l'autel de saint Nicolas, il y a, de la main de Titien, un petit tableau (3) que lui avait commandé l'avocat Niccolo Grasso, et qui contient un saint Nicolas assis sur un siège de pierre, et accompagné d'un ange tenant une mitre. Il fit ensuite, pour être envoyé au roi d'Espagne, une sainte Marie-Madeleine, à mi-corps (4), dont les épaules, le cou et la poitrine sont voilés par ses cheveux épars. Levant la tête, et les yeux fixés au ciel, elle montre, par leur rougeur et par ses larmes, la sincérité et la violence de ses remords. Cette figure, malgré son extrême beauté, loin d'exciter des idées lascives, inspire un profond sentiment de compassion à celui qui la regarde attentivement. Lorsque ce tableau fut achevé, il plut de telle sorte à Silvio, gentilhomme vénitien, qu'il en donna cent écus à Titien, qui fut donc obligé d'en faire un autre, non moins beau, pour l'envoyer au roi catholique. Parmi quantité de portraits que Titien fit pour ses amis et d'autres personnages de son temps nous citerons, pour être bref, celui de la signora Irène (5), belle jeune fille lettrée, musicienne et assez experte en dessin ; le cardinal Bembo,

(1) En place. Le tableau de la Flagellation est perdu.

(2) Église des Jésuites, tableau en place.

(3) En place, 1563.

(4) Au Musée de Naples, 1561, avec de nombreuses répétitions au palais Pitti et en Angleterre.

(5) Spilimbergo, dans le palais de cette famille, à Maniago.



qu'il avait déjà peint une première fois (1) et qu'il reproduisit après son élection au cardinalat ; le médecin Fracastor, et pour Monsignor Giovanni della Casa, Florentin, homme illustre par son nom et ses écrits, un très beau portrait d'une dame (2) que ce seigneur aima quand il était à Venise. Aussi l'artiste mérita-t-il que l'écrivain l'honorât dans le très beau sonnet qui commence ainsi :

*Ben vegg'io, Tiziano, in forme nove  
L'idolo mio, che i begli occhi apre e gira.*

Dernièrement il a envoyé au roi d'Espagne une Cène d'une beauté extraordinaire, qui n'a pas moins de sept brasses de longueur (3).

Outre les ouvrages que nous venons de mentionner et beaucoup d'autres moins importants que nous passons sous silence, pour être bref, Titien a chez lui, à l'état d'ébauche, les œuvres suivantes : un martyr de saint Laurent (4), semblable au premier, et qu'il destine au roi catholique, une grande toile du Christ en croix entre les larrons et les bourreaux, commencée pour Messer Giovanni d'Anna ; un tableau commencé pour le doge Grimani, père du patriarche d'Aquilée ; et trois immenses toiles destinées au plafond de la salle du grand palais de Brescia (5). Il y a quelques années, il commença, pour Alphonse I<sup>er</sup>, duc de Ferrare, un tableau où il représenta une jeune fille nue s'inclinant devant Minerve, accompagnée d'un autre personnage : dans le lointain, on aperçoit la mer et Neptune monté sur son char (6). Alphonse avait lui-même indiqué le sujet de cette composition : sa mort en arrêta l'achèvement. En ce moment, Titien a presque entièrement conduit à fin un Christ apparaissant à Madeleine, sous la forme d'un jardinier (7), en grandeur naturelle ; un autre tableau de même grandeur qui représente la Vierge et les autres Maries déposant le Christ au tombeau (8) ; une Madone que l'on peut regarder comme une des plus belles choses qui se trouvent dans sa maison ; son propre

(1) Le premier portrait est perdu : le deuxième, peint vers 1540, est dans la Galerie Barberini, à Rome.

(2) Elisabetta Quirini, portrait perdu.

(3) Dans le refectoire de l'Escorial, signé TITIANVS F. C. ; ce tableau a été coupé et est entièrement repeint.

(4) Peint et envoyé à Philippe II, en 1567 ; placé sur le maître-autel de la vieille église de l'Escorial.

(5) Détruites par l'incendie du 18 janvier 1575.

(6) Actuellement palais Doria, à Rome.

(7) Galerie Nationale à Londres.

(8) Au Louvre.

portrait, achevé depuis quatre ans déjà, et un saint Paul, à mi-corps, qui est absorbé dans la lecture et qui semble pénétré de l'Esprit-Saint (1).

Titien est arrivé à l'âge de soixante-seize ans environ (2), en s'occupant de tous ces travaux, et d'une infinité d'autres que je passe sous silence, pour ne pas être fastidieux. Il a joui constamment d'une excellente santé et d'un extrême bonheur ; jamais il n'a reçu du ciel que des faveurs et de la félicité. Dans sa maison de Venise ont passé tous les princes, écrivains ou gens de bonne compagnie, qui de son temps ont habité cette ville, ou bien l'ont traversée ; outre son talent, il est de manières affables et d'une grande urbanité. Il eut à Venise quelques concurrents, peu redoutables à la vérité, et que du reste il a surpassé aisément par l'excellence de son art et par son habileté à captiver la bienveillance des grands. Il a gagné énormément, ses ouvrages lui ayant été toujours très bien payés ; mais il aurait dû, dans ces dernières années, ne travailler que comme passe-temps, afin de ne pas diminuer sa réputation par des œuvres moins bonnes, sa main se ressentant de son grand âge. Bien des peintres sont allés lui demander des leçons, mais il n'y en a qu'un petit nombre que l'on puisse dire être ses disciples ; car il a fort peu enseigné, et chacun a appris plus ou moins, selon ce qu'il a su prendre des œuvres du maître (3).

Pâris Bordone est celui qui a le plus approché de lui. Né à Trévise (4)

(1) Ces tableaux n'ont pas été retrouvés. Le portrait est peut-être celui des Offices.

(2) Mort centenaire, de la peste en 1576 ; enterré aux Frari. Son dernier tableau fut une Déposition de croix, terminée par Palma le jeune, et conservée à l'Académie de Venise.

(3) En 1512, Titien épousa une certaine Cecilia de Venise, qui lui donna quatre enfants dont trois vécurent : 1° Pomponio, ecclésiastique né en 1525, mort après 1594 ; 2° Orazio, né avant 1530, mort en 1576, peintre ; 3° Lavinia, née vers 1530, année de la mort de Cecilia, mariée et morte vers 1573. Son père l'a fréquemment reproduite dans ses tableaux.

Le frère aîné de Titien Francesco, 1475-1560, fut peintre et soldat. Deux cousins de Titien furent également peintres ; Césare, auteur du traité *Degli abiti antichi e moderni*, et Fabrizio. On relève encore sur l'arbre généalogique de la famille les noms d'autres membres qui furent peintres.

Mort de Titien, 27 août 1576 : *Fede del piovano di San Canciano, 1585, 27 zugnio alli chiaris Sig. Avvog. et a qualunga Magist. Faccio Fede io pre Domenego Thomasini, piovano della giesia di San Cancian qualmente nel 1576 ali 27 agosto, Mosse il mag. m. Tizian Vecelio, pitor, qual stava in Biri grandò nella mia contrada come apon per notu B, libro appresso di me : e fu sepolto ali Fra minori. Inq. fidem digiesia, ali 17 zugnio 1585, idem presbut supra scripsi et sigillavi. Titien mourut de la peste le 27 août 1576 et fut enterré aux Frari.*

(4) En 1500.

d'un père trévisan et d'une mère vénitienne, il fut conduit à Venise, à l'âge de huit ans, et confié à quelques-uns de ses parents. Après avoir appris la grammaire et être devenu un excellent musicien, il entra dans l'atelier de Titien, mais n'y demeura que peu d'années, car, voyant que le maître n'était guère empressé à enseigner à ses élèves, malgré qu'ils le priassent beaucoup, il se sépara de lui. Il éprouva un vif chagrin de la mort de Giorgione (1), dont la manière lui plaisait souverainement et qui, de plus, avait la réputation de bien enseigner et avec dévouement tout ce qu'il savait. Pâris, réduit pour toute ressource à étudier avec ardeur les productions de Giorgione, en profita de telle sorte et les reproduisit avec tant de bonheur, qu'il ne tarda pas à se trouver en haut crédit. Aussi, à peine âgé de dix-huit ans, fut-il chargé d'exécuter un tableau pour l'église de San Niccolo de' Frati Minori. Titien, l'ayant appris, fit si bien qu'il lui enleva cette commande, soit qu'il voulût empêcher ce jeune homme de montrer son talent précoce, soit qu'il fût poussé par l'amour du gain.

Pâris, ayant été ensuite appelé à Vicence pour peindre une fresque à côté du Jugement de Salomon laissé par Titien dans la galerie où se rend la justice, alla bien volontiers dans cette ville, et représenta l'histoire de Noé et de ses enfants. Cette fresque ne le cède en rien à celle de Titien (2), soit pour l'exécution, soit pour le dessin, en sorte qu'on pourrait les croire sorties de la même main. De retour à Venise, il fit à fresque, au bas du pont du Rialto, plusieurs figures nues qui lui valurent d'être choisi pour décorer diverses façades de maisons. Appelé ensuite à Trévis, il peignit pareillement quelques façades et y fit plusieurs portraits. Dans le dôme de cette ville, on a de lui un tableau placé au milieu de la nef, lequel lui fut demandé par le vicaire, et qui représente une Nativité du Christ; on y voit pareillement une Résurrection de sa main. A San Francesco, il fit une autre Nativité pour le chevalier Rovere, et d'autres tableaux à San Girolamo, à San Lorenzo, à Ognissanti, ce dernier (3) contenant une foule de saints et de saintes, dont les têtes, les attitudes et les costumes sont d'une beauté et d'une variété remarquables. A San Polo, il décora trois chapelles (4); la plus grande renferme Jésus ressuscitant au milieu d'une multitude d'anges; la seconde, des saints environnés d'anges; et la troisième, la Vierge présentant saint Dominique au Christ placé sur un nuage. Tous ces tra-

(1) En 1511.

(2) Toutes deux ont été détruites.

(3) A l'Académie de Venise.

(4) En 1559.

vaux l'ont fait connaître pour un vaillant maître et un bon citoyen.

A Venise ensuite, où il a presque toujours habité, il a fait de nombreux ouvrages, à différentes époques ; mais le plus beau et le plus digne d'éloges est une histoire peinte dans la Scuola di San Marco, près de San Giovanni e Polo, et qui a pour sujet l'Anneau de saint Marc, rendu par un pêcheur à la Seigneurie de Venise (1). Autour d'un magnifique édifice siègent le Sénat et le Doge ; plusieurs des sénateurs sont peints d'après nature avec une grande perfection. La beauté de cette fresque fut cause que le peintre commença à être recherché par plusieurs gentilshommes ; ainsi, dans la grande maison des Foscari, près de San Barnaba, il exécuta quantité de peintures. parmi lesquelles, un Christ retirant des limbes les saints pères ; ce tableau est très estimé. Quatre autres se trouvent à San Giobbe in canal Reio (2), à San Giovanni in Bragola, à Santa Maria della Celeste et à Santa Marina (3). Mais Paris, s'apercevant que qui veut être employé à Venise est forcé d'aller faire sa cour à celui-ci et à celui-là, en homme tranquille et ennemi de ces procédés, se décida à aller travailler au dehors, pour n'avoir pas à mendier de l'ouvrage dans son pays. L'an 1588, il profita d'une occasion favorable pour passer en France (4), et entrer au service du roi François. Il fit, pour ce souverain, bon nombre de portraits de femmes et différents ouvrages (5) ; pareillement, pour Monseigneur de Guise, un très beau tableau d'église et un tableau d'appartement représentant Vénus et Cupidon. Le cardinal de Lorraine lui fit peindre un *Ecce Homo*, un Jupiter en compagnie d'Io et plusieurs autres compositions. Il envoya au roi de Pologne un Jupiter avec une nymphe que l'on admire beaucoup ; puis il expédia en Flandre une sainte Marie-Madeleine dans le désert, et une Diane se baignant avec ses nymphes dans une fontaine ; ces deux derniers tableaux lui furent commandés par le Milanais Candiano, qui les destinait à la reine Marie de laquelle il était médecin. A Augsbourg (6), il conduisit à fin, dans le palais des Fugger, des travaux si importants qu'ils lui valurent 3.000 écus ; dans la même ville, on voit encore de lui, chez les Priner, un immense et beau tableau où il mit en perspective les cinq ordres d'architecture, et, chez le cardinal d'Augsbourg, un tableau de chevalet. On voit aussi de ses œuvres à Crema, à Civitate di Belluno

(1) A l'Académie de Venise.

(2) Celui-ci en place et représentant trois saints.

(3) Ces deux églises sont supprimées.

(4) En 1559.

(5) Le Louvre conserve de lui un tableau de Vertumne et Pomone, et deux portraits.

(6) Il ne reste rien de lui.

et à Milan, dans l'église Santa Maria presso San Celso, un tableau de la Vierge avec un très beau paysage (1). Aujourd'hui Pâris est âgé de soixante-quinze ans ; il vit tranquillement dans sa maison et ne travaille plus que pour répondre aux demandes de quelques princes et à celles de ses amis (2).

Je ne passerai pas sous silence que la mosaïque, aujourd'hui presque universellement abandonnée, se maintient florissante à Venise, grâce aux encouragements du Sénat, et surtout grâce à Titien, qui n'a rien négligé pour que cet art fût toujours en vigueur à Venise, et que l'on accordât d'honorables provisions à ceux qui l'ont exercé. C'est ainsi qu'on a posé quantité de nouvelles mosaïques à Saint-Marc, et qu'on a rénové presque toutes les anciennes. Cet art est actuellement porté plus loin qu'il ne l'a jamais été à Rome et à Florence, du temps de Giotto, d'Alesso Baldovinetti, de Ghirlandajo et du miniaturiste Gherardo. Tout ce qui s'est fait en ce genre, à Venise, a été exécuté d'après les dessins et les cartons coloriés de Titien et d'autres excellents peintres. C'est ainsi qu'on est arrivé à la perfection de celles que l'on voit sous le portique de Saint-Marc, entre autres celle du Jugement de Salomon (3), dont la beauté est telle que l'on ne saurait vraiment mieux faire avec les couleurs. Dans le même endroit, Lodovico Rosso a laissé l'arbre généalogique de la Vierge (4), tout couvert de Sibylles et de Prophètes faits dans une manière agréable, en pierres bien assemblées et avec un vigoureux relief. Aucun mosaïste n'a mieux travaillé, de nos jours, que Valerio et Vincenzo Zuccheri de Trévisé (5), dont on voit plusieurs œuvres à Saint-Marc, particulièrement celles relatives à l'Apocalypse, où ils ont placé, autour du trône du Père Éternel, les quatre Évangélistes sous figure d'animaux, les sept candélabres et une foule d'accessoires qui, de loin, paraissent peints à l'huile. Ils ont également produit quantité de portraits, parmi lesquels nous citerons ceux de Charles-Quint, de son frère Ferdinand et de l'empereur Maximilien, aujourd'hui régnant. En vérité, il est déplorable que cet art de la mosaïque, si précieux par sa beauté et sa durée, ne soit pas plus cultivé par les artistes et pas plus encouragé par les princes. Aux mosaïstes que nous venons de nommer, ajoutons Bartolomeo Bozzato (6), qui

(1) En place.

(2) Mort à soixante-dix ans, en 1570.

(3) Fait par Vincenzo Bianchini, en 1538.

(4) Ibid., de 1542 à 1552.

(5) De leur vrai nom, les Zuccati.

(6) Girolamo Bozza.



travailla à Saint-Marc, en concurrence des Zuccheri, de manière à mériter les plus grands éloges; tous ont profité de la présence et des conseils de Titien.

## JACOPO SANSOVINO

*Sculpteur et architecte, né en 1486, mort en 1570*

La famille des Tatti (1), à Florence, est mentionnée dans les livres de la commune dès l'an 1300; venue de Lucques, elle fut toujours riche en hommes d'honneur et de talent, et la maison de Médicis la favorisa hautement. De cette famille naquit Jacopo, au mois de janvier 1477; son père Antonio était un homme de bien, et sa mère s'appelait Francesca. Dans son enfance, on lui enseigna les premiers éléments des lettres; y ayant fait preuve de beaucoup de vivacité d'esprit, il se mit peu après à dessiner de lui-même, montrant dans une certaine manière que la nature le poussait plus vers le dessin que vers les lettres. Il n'allait plus qu'à contre-cœur à l'école et apprenait à regret les arides principes de la grammaire. Ce que voyant, sa mère lui fit apprendre secrètement le dessin, parce qu'elle désirait que son fils devint sculpteur, et tirant peut-être un heureux augure du hasard qui avait fait naître Jacopo et Michel-Ange (2) dans la Via Santa Maria, près de la Via Ghibellina comme si elle eût été stimulée par la réputation naissante de Michel-Ange, encore très jeune à cette époque. L'enfant fut mis peu après chez un marchand, pour apprendre le commerce, mais il montra pour ce métier encore plus de répugnance que pour les lettres, et fit en sorte qu'il obtint de son père la permission de suivre librement ses inclinations naturelles. Il y avait alors à Florence Andrea Contucci dal Monte Sansovino, localité près d'Arezzo, devenue célèbre de notre temps pour avoir donné le jour au pape Jules III. Andrea, qui était regardé en Italie et en Espagne comme le statuaire et l'architecte le plus habile qu'il y eût après Michel-Ange, était occupé à deux figures en marbre (3); ce fut à lui qu'on confia Jacopo, pour qu'il apprît la sculpture. Reconnaissant que le jeune homme serait un jour un sculpteur éminent, Andrea n'épargna aucun soin pour lui enseigner tout ce qui

(1) Cette famille était originaire de Poggibonsi, Jacopo, né le 3 juillet 1486, fils d'Antonio del Tatta [Livres des Baptêmes, Archives de Santa Maria del Fiore.]

(2) Michel-Ange naquit au château de Caprese, dans le Casentino, en 1475.

(3) Au-dessus de la porte principale de San Giovanni.

pouvait le faire passer pour son disciple. L'attachement qui survint entre le maître et l'élève fut tel que, dès le début, on n'appela plus Jacopo de' Tatti, mais bien del Sansovino, nom qu'il conserva toujours. Une étroite amitié d'enfance, qui unissait Andrea del Sarto et Jacopo, leur fut très utile à l'un et à l'autre, parce qu'ils s'entraidèrent mutuellement, comme on peut s'en rendre compte par le tableau de San Francesco, peint par Andrea pour les religieuses de la Via Pentolini (1), où il y a un saint Jean évangéliste, copié d'après un beau modèle en terre que Jacopo avait exécuté, en concurrence de Baccio da Montelupo, pour l'Arte di Porta Santa Maria, qui voulait orner d'une statue en bronze, haute de quatre brasses, une niche pratiquée au coin d'Or San Michele, vis-à-vis des Cimatori. Bien que le modèle de Jacopo fût plus beau que celui de Baccio, celui-ci, grâce à sa réputation de vieux maître, obtint la commande ; le modèle de Jacopo appartient aujourd'hui aux héritiers de Nanni Unghero. Sansovino, étant grand ami de Nanni, fit pour lui quelques modèles de grands enfants en terre, et celui d'un saint Nicolas da Tolentino. Toutes ces statues furent ensuite exécutées en bois, grandeur naturelle, avec l'aide du Sansovino, et placées dans la chapelle de ce saint, qui est dans l'église de Santo Spirito.

Cet ouvrage, ainsi que d'autres, avait rendu Jacopo célèbre parmi les artistes de Florence. Comme on le considérait comme un jeune homme de beau génie et d'excellentes manières, Giuliano da San Gallo, architecte du pape Jules II, le conduisit à Rome, à sa grande satisfaction. Comme les antiques du Belvédère lui plurent infiniment, il se mit à les dessiner, et Bramante, architecte du pape, qui tenait le premier rang et habitait le Belvédère, ayant vu de ses dessins, ainsi qu'une statuette nue couchée et en terre, qui tenait un vase destiné à servir d'encrier, le prit tellement en amitié qu'il le chargea, avec l'Espagnol Beruguetta, Zaccheria Zacchi da Volterra et le Vecchio (2) de Bologne, de modeler en cire le groupe de Laocoon, pour le jeter en bronze. Lorsque les modèles furent achevés, Bramante les montra à Raphaël pour savoir quel était celui des quatre qui se comportait le mieux ; Raphaël jugea que Sansovino, malgré sa jeunesse, avait de beaucoup surpassé tous les autres. Le cardinal Domenico Grimani conseilla alors à Bramante de faire jeter en bronze le Laocoon de Jacopo ; le groupe réussit parfaitement à la fonte, et dès qu'il fut réparé, on le remit au cardinal Grimani. Il le conserva aussi précieusement que s'il eût été antique, et le légua,

(1) C'est la *Madonna delle Arpie*, de 1517, aux Offices.

(2) Domenico Aimo, de son vrai nom.

en mourant, à la sérénissime république de Venise, qui, après l'avoir gardé durant plusieurs années dans la salle du Conseil des Dix, le donna, en 1534, au cardinal de Lorraine qui le transporta en France (1).

Tandis que Sansovino augmentait chaque jour sa réputation à Rome par ses études de l'art, Giuliano da San Gallo, chez lequel il demeurait au Borgo Vecchio, tomba malade et se fit porter en litière à Florence pour changer d'air. Jacopo obtint alors, par le crédit de Bramante, un logement dans le palais de Domenico della Rovere, cardinal de San Clemente, au Borgo Vecchio, et fut mis en relation avec Luca Signorelli, Bramantino de Milan et Bernardino Pinturicchio. Dans le même palais logeait Pietro Perugino qui peignait alors, pour le pape Jules, la voûte de la chambre, dans la tour Borgia ; Pietro, ayant vu la belle manière de Sansovino, lui fit faire, pour s'en servir, quantité de modèles en cire, entre autres, un Christ descendu de la croix, en haut relief, avec des échelles et des figures, qui fut une œuvre remarquable. Ce Christ, ainsi que d'autres œuvres de même sorte, et les modèles de diverses compositions, fut recueilli par Monseigneur Giovanni Gaddi ; elles sont toutes à présent dans sa maison de Florence, sur la Piazza di Madonna (2).

Bramante, désirant que Jacopo fût connu du pape Jules II, lui fit confier la restauration de quelques antiques ; Jacopo s'acquitta de cette tâche avec tant d'application et d'adresse que Sa Sainteté et tous les artistes s'accordèrent à dire que l'on ne pouvait faire mieux. Ces éloges l'aiguillonnèrent au point que, ne tenant pas compte de la gracilité de sa complexion, et s'étant livré à quelques excès de jeunesse, il tomba malade et dut retourner à Florence, où l'air natal, la force de la jeunesse et les soins des médecins lui rendirent bientôt la santé.

A cette époque, Messer Pietro Pitti, qui était chargé de faire sculpter en marbre une Madone destinée à la façade du Mercato Nuovo, où est l'horloge, pensa que, comme il y avait à Florence quantité de valeureux jeunes artistes et d'anciens maîtres, il fallait allouer le travail à celui qui présenterait le meilleur modèle. Il en demanda un à Baccio da Montelupo, Zaccheria Zacchi da Volterra, Baccio Bandinelli et au Sansovino. Ce dernier fut proclamé vainqueur par Lorenzo di Credi, peintre excellent et homme judicieux, ainsi que par les autres juges, les artistes et les connaisseurs. Mais, bien que cette œuvre lui eût été

(1) On en a perdu la trace.

(2) Elles sont actuellement au Musée de South-Kensington, à Londres.

allouée, Averardo da Filicaia, qui était son ennemi et qui favorisait grandement Bandinelli, n'épargna rien pour traîner en longueur la livraison du bloc de marbre qui lui était nécessaire. Ce que voyant, d'autres citoyens confièrent à Jacopo l'exécution de l'un des grands Apôtres en marbre, destinés à Santa Maria del Fiore. Jacopo fit aussitôt un modèle qu'il céda après à Messer Bindo Altoviti, et suivant lequel il sculpta un saint Jacques merveilleusement beau, et traité avec autant d'habileté, en ce qui concerne les draperies, les bras et les mains. Cette statue est restée dans l'Œuvre, du jour où elle a été terminée par le Sansovino, jusqu'à l'année 1565, époque à laquelle elle a été mise en place (1). Dans le même temps, il fit, pour Messer Giovanni Gaddi, une Vénus en marbre placée sur une niche et admirable ; il en est de même du modèle qui est dans la maison de Messer Francesco Montevarchi, grand ami de ces arts, mais ce modèle a péri dans l'inondation causée par l'Arno, l'an 1558. Il fit encore un enfant en étoupe et un cygne admirable en marbre, pour le même Giovanni Gaddi, avec beaucoup d'autres œuvres qui sont dans sa maison. Pour Messer Bindo Aldoviti, il fit faire une cheminée qui coûta fort cher, toute en macigno, sculptée par Benedetto da Rovizzano : elle est placée dans le palais Altoviti, à Florence. Bindo lui demanda également un bas-relief de petites figures, destiné à prendre place sur la frise de cette cheminée. Elle renferme Vulcain et les autres dieux, et c'est une œuvre remarquable. Bien plus beaux sont deux enfants en marbre, qui étaient sur l'amortissement de cette cheminée, et qui tenaient dans leurs mains les armes des Altoviti. Ils ont été enlevés par le seigneur don Luigi da Toledo, qui habite le palais dudit Messer Bindo, et qui les a placés sur une fontaine, dans son jardin de Florence, derrière les frères Servi. Deux autres enfants, également en marbre, d'une beauté extraordinaire, sont de la main du même, dans la maison de Giovan Francesco Ridolfi : ils tiennent de même des armes de cette famille. Toutes ces œuvres firent regarder Sansovino, dans tout Florence, et par les hommes de l'art, comme un maître gracieux et excellent (2). Giovan Bartolini lui demanda ensuite un jeune Bacchus, en marbre et grand comme nature, qu'il destinait à orner une maison qu'il avait bâtie dans son jardin de Gualfonda. Le modèle de Sansovino plut tellement à Giovanni que celui-ci s'empressa de lui envoyer un bloc de marbre ; de son côté, Jacopo se mit au travail avec une telle ardeur que sa main semblait ailée comme son esprit. Pour

(1) A l'un des pilastres du grand arc de la nef. Statue commandée le 20 juin 1511 ; terminée en 1513.

(2) Toutes ces œuvres paraissent perdues.



faire une œuvre parfaite, et bien que ce fût en hiver, il exécuta son Bacchus entièrement d'après le modèle, faisant poser nu, dans son atelier, une bonne partie de la journée, un de ses apprentis nommé Pippo del Fabbro. Sa statue (1), une fois achevée, fut regardée comme le plus beau morceau qui eût jamais été produit par un maître moderne; Jacopo y résolut une grande difficulté qu'on n'avait pas encore abordée, en faisant tenir à son Bacchus, au bout du bras levé en l'air, une coupe de marbre à peine posée dans les doigts entr'ouverts. Cette figure, en outre, a une attitude tellement naturelle, de quelque côté qu'on la voie, les bras et les jambes sont si bien proportionnés et si bien attachés au torse, qu'à la voir et à la toucher, elle semble être de la chair. Tant que Giovanni vécut, elle resta à Gualfonda où elle fut visitée et admirée par tous les Florentins et par les étrangers : mais, après la mort de Giovanni, elle fut donnée par son frère Gherardo au duc Cosme, qui la conserve précieusement dans ses appartements, avec une foule d'autres belles statues en marbre. Il fit encore pour Giovanni un crucifix en bois, fort beau, qui est dans son palais avec quantité d'antiques et d'œuvres de Michel-Ange.

L'an 1515, la venue de Léon X à Florence ayant donné lieu à de riches décorations, non seulement Sansovino donna le dessin de plusieurs des arcs de triomphe en bois qui furent dressés dans différents endroits de la ville, mais encore, il fit, en compagnie d'Andrea del Sarto, pour Santa Maria del Fiore, une façade en bois, ornée de statues et de bas-reliefs. En la voyant, Léon X dit que c'était grand dommage que l'on n'eût pas fait ainsi la véritable façade de ce temple, commencée par Arnolfo da Cambio. Le pape, à son retour de Bologne, où il eut une entrevue avec le roi François I<sup>er</sup>, ayant résolu de faire mettre une façade en marbre à San Lorenzo, tandis que l'on attendait de Rome Raphaël et Michel-Ange, Jacopo fit un dessin qui fut universellement approuvé, et d'après lequel Baccio d'Agnolo exécuta un très beau modèle en bois. Michel-Ange ayant présenté de son côté un modèle, il lui fut ordonné, ainsi qu'au Sansovino, d'aller à Pietrasanta. Y ayant trouvé des marbres en grande quantité, mais d'un transport difficile, ils perdirent du temps, et trouvèrent, à leur retour à Florence, que le pape était parti pour Rome. Ils le suivirent avec leurs modèles, et Jacopo arriva au moment précis où Michel-Ange montrait son modèle à Léon X, dans la tour Borgia. Jacopo comptait au moins être chargé, sous la direction de Michel-Ange, d'une partie des statues de l'ornementation, car il avait la parole du pape, mais il

(1) Actuellement au Musée National.



ne tarda pas à s'apercevoir que Michel-Ange voulait être seul (1). Toutefois, pour ne pas avoir fait un voyage inutile, il se décida à rester à Rome et à s'y occuper à des travaux d'architecture et de sculpture. Il exécuta alors en marbre, pour le Florentin Giovan Francesco Martelli, une Madone tenant l'Enfant Jésus et plus grande que nature, qui fut placée sur un autel, à la façade intérieure de Sant' Agostino, à main droite en entrant (2). Peu de temps après, il fit, pour l'autel de la chapelle construite dans l'église des Espagnols, à Rome, par le cardinal Alborense, un saint Jacques qui fut très admiré et lui valut une grande réputation.

Pendant qu'il sculptait cette statue, il fit le plan et le modèle et commença à faire construire l'église de San Marcello, appartenant aux frères des Servi ; c'est une très belle œuvre. Continuant à être employé dans des œuvres d'architecture, il fit, pour Messer Marco Coscia, une admirable loggia sur la route qui va de Rome au Ponte Molle, par la Via Flaminia. Pour la Compagnia del Crocefisso, dans l'église San Marcello, il fit un Crucifix en bois, destiné à être porté dans les processions, très agréable à voir ; pour le cardinal Antonio di Monte, il commença une grande bâtisse dans sa vigne, hors de Rome, sur l'Acqua Vergine. On peut lui attribuer un fort beau buste en marbre du vieux cardinal di Monte susdit, qui est aujourd'hui dans le palais du seigneur Fabiano, à Monte San Savino, au-dessus de la salle principale. Il fit construire encore le palais de Messer Luigi Leoni, très commode et, in Banchi, un palais destiné à la famille Gaddi, qui fut ensuite acheté par Filippo Strozzi : il est certes commode et très beau, avec une foule d'ornements (3).

A cette époque, et à l'exemple des Allemands, des Français et des Espagnols, qui avaient déjà construit à Rome, où étaient en train d'y construire des églises nationales, et qui y faisaient célébrer la messe, la nation florentine, appuyée par Léon X, avait demandé à en faire autant. Le pape ayant donné pouvoir à Lodovico Capponi, alors consul de la nation, il fut décidé que l'on élèverait, à l'entrée de la Strada Giulia, sur le bord du Tibre, une immense église dédiée à saint Jean-Baptiste, et qui surpasserait en magnificence, en grandeur et en richesse, les églises des autres nations. Raphaël d'Urbin, Antonio da San Gallo, Baldassare Peruzzi et Sansovino ayant présenté des dessins,

(1) Jacopo s'en plaint amèrement dans une lettre injurieuse adressée à Michel-Ange le 30 juin 1517.

(2) Cette Vierge est en place.

(3) Toutes ces œuvres paraissent perdues.

celui de ce dernier fut préféré par le pape, pour avoir, conformément au plan que l'on voit dans le second livre d'architecture de Sebastiano Serlio, projeté de placer une tribune à chacun des quatre angles de l'édifice, et une plus grande au milieu. Tous les chefs de la nation florentine s'étant rangés à l'avis du pape, on commença à jeter les fondations de l'église qui devait avoir vingt-deux cannes de longueur. Comme on voulait que la façade fût sur l'alignement des maisons de la Strada Giulia, le terrain se trouva insuffisant, et l'on fut forcé d'empiéter de quinze cannes sur le lit du Tibre. Cela plut à beaucoup de gens, comme étant plus coûteux et grandiose de jeter les fondations dans l'eau ; on commença donc le travail qui nécessita une dépense de plus de quarante mille écus, qui auraient suffi à faire la moitié de la bâtisse. Sur ces entrefaites, Jacopo, directeur de la construction, en surveillant les travaux de fondation, fit une chute et se blessa grièvement ; obligé de se faire porter à Florence pour se guérir, il laissa à Antonio da San Gallo le soin de terminer les fondations. Mais la mort, en frappant Léon X, enleva à la nation florentine son principal appui, et l'exécution de l'église resta suspendue durant le règne entier d'Adrien VI ; enfin, sous Clément VII, Sansovino fut rappelé pour suivre le plan initial. Il se remit donc à l'œuvre, et entreprit en même temps le tombeau du cardinal d'Aragon et celui du cardinal Aginense. A ce moment il était pour ainsi dire maître de Rome, les seigneurs lui confiaient les travaux les plus importants, trois papes l'avaient honoré de leur faveur, et Léon X, entre autres, l'avait nommé chevalier de Saint-Pierre, dignité qu'il vendit pendant sa maladie. Déjà il avait commencé à sculpter les ornements et achevé les modèles des figures destinées aux tombeaux des deux cardinaux, lorsque Dieu, pour châtier Rome et abaisser l'orgueil de ses habitants, permit que le connétable de Bourbon livrât cette ville au pillage, le 6 mai 1527. Ce désastre contraignit Jacopo à s'enfuir de Rome et à se réfugier à Venise, pour de là passer en France, où depuis longtemps le roi l'avait invité à se rendre. Mais le prince Andrea Gritti le détermina à se fixer à Venise ; précisément, peu de jours auparavant, le cardinal Domenico Grimani lui avait fait entendre que le Sansovino se trouvait à point à Venise, pour restaurer les coupes de l'église Saint-Marc qui, à cause de leur vétusté, de la faiblesse des fondations et de la mauvaise construction de leurs chaînages, s'étaient ouvertes et menaçaient ruine. Gritti le fit donc appeler, et, après de longues entrevues, lui fit accepter la tâche d'éviter la ruine entière des coupes. Il en garnit d'abord l'intérieur de solides armatures en bois, puis il les entourra, en dehors, d'un cercle en fer, en

leur assurant une solidité à toute épreuve en renouvelant les fondations des piliers qui leur servaient de supports. Ce travail excita l'admiration de Venise et contenta au plus haut point le prince Gritti ; bien plus, il montra au sérénissime Sénat de quoi le Sansovino était capable, et, comme l'architecte des procurateurs de Saint-Marc venait de mourir (c'est la plus haute charge que ces seigneurs donnent à leurs ingénieurs et à leurs architectes), ils le nommèrent à cette place, en lui donnant la maison afférant à la charge, avec un honorable traitement (1).

Étant donc entré dans cet office, il commença à l'exercer, en ayant l'œil à tout, tant sur les constructions que sur l'observation des marchés et sur la tenue des livres, consacrant tous ses soins à tout ce qui regardait l'église de Saint-Marc, les commissions qui sont en grand nombre et tous les marchés qui se négocient dans cette procuratie. Il fut d'une amabilité extraordinaire avec les procurateurs, empressé à bien les servir, et à amener ce qu'ils demandaient pour la grandeur, la beauté et l'ornementation de l'église, de la ville et de la place publique (ce que n'avait jamais fait aucun autre chargé de cet office). Il leur procura diverses ressources et profits, grâce aux inventions que son génie subtil et délié sut trouver, et toujours en ne leur occasionnant que peu ou point de dépense. C'est ainsi que l'an 1529, comme il se trouvait entre deux colonnes de la place quelques boutiques de bouchers et, entre d'autres colonnes, des baraques en bois pour les besoins naturels des passants (chose grossière et honteuse, tant pour la dignité du palais et de la place publique, que pour les étrangers qui entraient à Venise, du côté de San Giorgio, et tombaient d'abord sur cette malpropreté), Jacopo montra au prince Gritti l'honnêteté et l'à-propos de sa pensée, et fit enlever boutiques et baraques. Les boutiques furent placées là où elles sont maintenant, avec quelques places réservées pour les vendeurs de légumes, ce qui donna à la procuratie sept cents ducats de plus de revenu, tout en contribuant à l'embellissement de la place et de la ville. Peu de temps après, voyant que, dans la Merceria, et en allant au Rialto, près de l'Horloge, il suffisait de jeter à terre une maison qui payait vingt ducats de loyer, pour pratiquer une rue qui irait à la Spadaria, il amena ainsi la hausse des loyers pour les maisons et les boutiques des environs ; en supprimant cette maison, il augmenta leurs revenus de cent cinquante ducats l'an. Il construisit en outre, dans cet endroit, l'Osteria del Pellegrino, et une autre au

(1) Nommé le 1<sup>er</sup> avril 1529. Son traitement fut successivement porté de 80 ducats à 200 ducats en 1544.

Campo Rusolo, avec quatre cents ducats de plus. Il rendit les mêmes services aux procureurs dans les constructions de la Pescaria et d'autres occasions diverses, maisons, boutiques et autres, en plus d'un endroit, en sorte que finalement la procuratie, voyant ses revenus augmentés de plus de deux mille ducats, pouvait à juste titre l'aimer et le voir de bon œil (1).

Ensuite, par l'ordre des procureurs, il mit la main à l'admirable et riche construction de la Libreria, à côté du Palais Public. Les ordres de l'architecture dorique et corinthien, aussi bien que ceux des sculptures, des corniches, des colonnes, des chapiteaux et des demi-figures font de cette œuvre une merveille, sans qu'on ait regardé le moins du monde à la dépense. Ce bâtiment renferme des pavements extrêmement riches, des stucs, des peintures dans les salles, les escaliers publics, sans parler de l'entrée principale aussi commode que richement décorée, et qui témoigne par sa grandeur et sa majesté de quoi était capable le Sansovino.

Cette manière de faire fut cause que dans cette ville, où jusqu'alors on n'avait jamais pensé à autre chose qu'à faire les maisons et les palais dans un seul style, chacun suivant toujours les mêmes idées, avec les mêmes mesures et dans les errements anciens, sans jamais apporter de modifications, suivant le site où l'on se trouvait, ou selon le but que l'on voulait atteindre, fut cause, dis-je, que l'on commença à construire les édifices publics et privés sur de nouveaux dessins, avec un meilleur ordre, et selon la doctrine antique de Vitruve. D'après le dire des connaisseurs et de ceux qui ont vu différentes parties du monde, cette méthode est sans égale.

Il construisit ensuite le palais de Messer Giovanni Delfino (2), placé sur le canal Grandé, au delà du Rialto, et face à la Riva del Ferro ; il coûta trente mille ducats. Il construisit pareillement celui de Messer Lionardo Moro, à San Girolamo, qui est d'une grande valeur et assez semblable à une forteresse. On lui doit le palais de Messer Luigi de' Garzoni, plus large de treize pas en tous sens que le Fondaco de' Tedeschi ; toutes les commodités y sont réunies, au point que l'eau court par tout le palais : orné de quatre figures très belles du Sansovino, il est à Ponte Casale in contado. Plus beau encore est le palais de Messer Giorgio Cornaro (3), sur le canal Grande, qui, sans aucun doute, sur-

(1) Il fut affranchi de la taxe militaire en même temps que Titien.

(2) Qui appartient actuellement aux comtes Manin ; il ne reste du Sansovino que la façade.

(3) Existe encore.



passé tous les autres en commodité, en grandeur, en majesté, et qui est regardé comme le plus beau peut-être qui soit en Italie.

Si nous laissons de côté les constructions particulières, la Scuolà ou Fraternità della Misericordia (1), œuvre considérable, qui a déjà coûté cent trente mille écus, sera, si on l'achève, le plus magnifique édifice de toute l'Italie. On doit encore au Sansovino l'église de San Francesco della Vigna où habitent les Frati de' Zoccoli ; c'est une construction considérable dont la façade est d'un autre maître (2). La loggia qui est autour du campanile de San Marco, d'ordre corinthien, fut élevée sur ses dessins (3), avec une riche ornementation de colonnes et de quatre niches ; elles renferment quatre figures, un peu moins grandes que nature, en bronze et d'une souveraine beauté, qui sont dues à sa main, avec divers sujets et figures en bas-relief. Cette loggia fait une base admirable au campanile qui a deux cent quatre-vingt-douze pieds de haut sur trente-cinq de largeur au pied.

De tous les édifices élevés par le Sansovino, le plus beau, le plus riche et le plus solide est la Zecca de Venise, tout en fer et en pierre ; il n'y est pas entré une pièce de bois, par crainte du feu. A l'intérieur, elle est distribuée avec tant d'à-propos et de commodité, pour le service de tant d'ouvriers, qu'il n'y a pas, dans le monde entier, de Monnaie si bien ordonnée et plus solide. Jacopo la construisit en bossage, genre qui causa beaucoup d'étonnement à Venise où jusqu'alors il n'avait pas été employé.

Il y a encore de sa main l'église de Santo Spirito (4) dans les lagunes, qui est très gracieuse ; la façade de San Gimignano (5) qui illumine vraiment la place, celle de San Giuliano dans la Merceria ; à San Salvatore, le riche tombeau du prince Francesco Veniero (6). Sansovino construisit aussi, au Rialto, sur le canal Grande, les Fabrique Nuove delle Volte, qui sont si commodes que presque chaque jour il s'y tient un marché où accourent les gens du pays et des environs. Plus admirable encore est la construction toute nouvelle qu'il fit pour les Tiepoli, à la Misericordia. Ce grand palais, situé sur le canal et comprenant plusieurs appartements vraiment royaux, avait des fon-

(1) Commencée en 1508, sur le modèle de Leopardi ; continuée par Pietro Lombardo, reprise vers 1532 par le Sansovino. Restée inachevée.

(2) D'Andrea Palladio.

(3) Commandée en 1540. Le campanile s'est écroulé le 14 juillet 1902, écrasant la loggia de Sansovino, qui a été rétablie dans son état primitif.

(4) Démolie ultérieurement.

(5) Démolie en 1807.

(6) Mort en 1556 ; ce tombeau existe encore.



dations si mal établies dans l'eau, que l'on pouvait s'attendre à voir l'édifice s'écrouler avant peu d'années. Le Sansovino refit en sous-œuvre toutes les fondations, en pierres énormes posées dans le canal, tandis que l'on soutenait le bâtiment avec des étais merveilleux, et que ses possesseurs continuaient à l'habiter en toute sécurité.

Pendant qu'il était occupé à ces constructions, il n'a jamais cessé pour cela de produire journellement des œuvres belles et importantes de sculpture en marbre et en bronze. Au-dessus du bénitier des religieuses de la Ca Grande (1), il y a de lui un saint Jean-Baptiste en marbre, très beau et très estimé (2). A Padoue, dans la chapelle du Santo, il y a un grand bas-relief, en marbre, de sa main, en figures de demi-relief représentant un miracle de saint Antoine de Padoue (3). Au bas des escaliers du palais de Saint-Marc, il fait, en ce moment (4), deux statues colossales, en marbre, hautes de sept brasses, à savoir un Neptune, et un Mars, emblèmes de la puissance que la sérénissime république possède sur terre et sur mer.

Pour le duc de Ferrare, il fit un Hercule, et, pour la chaire de l'église Saint-Marc, il jeta en bronze six bas-reliefs (5) d'une brasse de hauteur sur une brasse et demie de largeur, contenant des sujets tirés de la vie de saint Marc l'évangéliste. La même église lui doit les portes en bronze de la sacristie, couvertes de sujets empruntés à la vie du Christ, et la Madone en marbre, grande comme nature, qui est sur la porte d'entrée (6). Il est aussi l'auteur de la belle Madone en marbre portant l'Enfant Jésus, que l'on voit au-dessus de la porte de l'Arsenal (7).

Non seulement tous ces travaux ont illustré et orné la république, mais encore ils ont valu à Sansovino une immense réputation, l'amitié des seigneurs vénitiens et le respect des autres artistes ; on n'entreprenait aucun ouvrage de sculpture et d'architecture sans le consulter. Et certes, il avait bien mérité d'occuper le premier rang parmi les maîtres de Venise et d'être aimé et vénéré par les nobles et par les plébéiens, car Venise lui doit sa rénovation presque complète et la connaissance de la vraie et bonne architecture.

(1) Santa Maria de' Frari.

(2) Existe encore.

(3) Une jeune fille noyée et ressuscitée. Signé : *Jacobus Sansovinus, sculp. et architec. floren.*

(4) En 1567, au pied de la Scala de' Giganti. En place.

(5) Dans le presbytère de l'église ; il fit également les statues des quatre Évangélistes placées sur le jubé.

(6) Existents encore.

(7) N'existent plus.

Les connaisseurs disent que Sansovino, tout en étant inférieur à Michel-Ange, lui fut supérieur en certaines choses ; en effet, il n'eut pas son pareil pour les draperies et la beauté de ses têtes de femmes et d'enfants. Il était âgé de 93 ans lorsqu'un jour, se sentant fatigué, il se mit au lit. Étant resté un mois et demi dans cet état, ses forces diminuèrent peu à peu et il mourut le 2 novembre 1570 (1). Il fut enseveli avec pompe dans sa chapelle de l'église San Gimignano.

Il eut de nombreux élèves, entre autres, parmi les Toscans, Bartolommeo Ammanato, qui, tout récemment, a terminé un Neptune de marbre, haut de dix brasses et demie ; mais comme la fontaine (2) au milieu de laquelle il doit être placé n'est pas encore achevée, nous n'en parlerons pas davantage.

---

## De quelques Membres de l'Académie du Dessin

(Extrait)

Pour dire quelque chose des sculpteurs appartenant à notre Académie et de leurs œuvres, sur lesquels, cependant, je m'étendrai peu, car ces maîtres sont vivants et jouissent, pour la plupart, d'une grande réputation, je commencerai par Benvenuto Cellini (3), comme appartenant aux plus anciens et aux plus respectables. Benvenuto, citoyen florentin, aujourd'hui sculpteur, n'eut point d'égal dans l'orfèvrerie, quand il s'y appliqua dans sa jeunesse, et fut peut-être maintes années sans en avoir, de même que pour exécuter les petites figures en ronde-bosse et en bas-relief et tous les autres ouvrages de cette profession. Il monta si bien les pierres fines et les orna de chatons si merveilleux, de figurines si parfaites et quelquefois si originales et d'un goût si capricieux, que l'on ne saurait imaginer rien de mieux. Il en est de même des médailles d'or et d'argent qu'il grava, étant jeune, avec un soin incroyable. Il fit à Rome, pour le pape Clément VII, un bouton de chape sur lequel il représenta un Père éternel d'un travail admirable ; il y monta un diamant taillé en pointe, entouré de plusieurs petits

(1) Le 27 novembre 1570, d'après l'inscription de son tombeau, placé depuis dans l'oratoire privé du séminaire della Salute.

(2) C'est la fontaine monumentale de Jean Bologne, sur la place de la Seigneurie.

(3) Né le 3 novembre 1500, mort le 13 février 1571. Il ne reste de ses œuvres énumérées ici que les médailles, le Persée et le Christ de l'Escorial.

enfants ciselés en or avec un rare talent, ce qui lui valut, outre son salaire, une charge de massier. Clément VII lui ayant commandé un calice d'or dont la coupe devait être supportée par des figures représentant les Vertus théologiques, Benvenuto conduisit presque entièrement à fin cet ouvrage avec un art merveilleux. De tous les artistes qui, de son temps, s'essayèrent à graver les médailles du pape, aucun ne réussit mieux que lui, comme le savent très bien tous ceux qui en possèdent ou qui les ont vues. Aussi lui confia-t-on la gravure des coins de la Monnaie de Rome, et n'a-t-on jamais vu de plus belles pièces que celles qui furent alors frappées à Rome. Après la mort de Clément VII, Benvenuto retourna à Florence où il fit des coins, avec la tête du duc Alexandre, pour la Monnaie ; ces coins sont d'une telle beauté que l'on en conserve aujourd'hui plusieurs empreintes comme de précieuses médailles antiques, et c'est à bon droit, car Benvenuto s'y surpassa lui-même.

S'étant ensuite consacré à la sculpture et à la fonte du bronze, il fit en France quantité d'ouvrages en bronze, en argent et en or, pendant qu'il était au service du roi François I<sup>er</sup>. De retour dans sa patrie et étant entré au service du duc Cosme, celui-ci lui commanda d'abord plusieurs pièces d'orfèvrerie et ensuite quelques sculptures ; c'est alors que Benvenuto jeta en bronze Persée venant de couper la tête de Méduse. Cette statue est sur la place du Duc, non loin de la porte du palais, sur un piédestal en marbre orné de magnifiques figurines de bronze de la grandeur d'une brasse et d'un tiers ; étudiée avec le plus grand soin dans toutes ses parties, elle est bien digne de la place qu'elle occupe auprès de la Judith du célèbre Donato. Il est vraiment étonnant qu'après ne s'être exercé pendant tant d'années qu'à ciseler de petites figures, Benvenuto soit parvenu à mener à bonne fin une statue d'une si grande dimension. On lui doit aussi un Crucifix en marbre, en ronde-bosse et grand comme nature, qui est, dans son genre, le morceau le plus beau et le plus rare que l'on puisse voir. Le duc le conserve précieusement dans son palais et le destine à la chapelle ou petite église qu'il y fait construire. Je pourrais m'étendre davantage sur le compte de Benvenuto qui, dans toute sa conduite, s'est constamment montré intrépide, fier, ardent, énergique, terrible, et qui n'hésite pas à dire le fond de sa pensée aux princes, non moins audacieux avec eux que dans ses ouvrages. Mais je ne dirai rien de plus, attendu qu'il a lui-même écrit sur sa vie et sur ses ouvrages avec beaucoup plus de méthode et d'éloquence que je ne saurais peut-être le faire. Il a composé deux traités, l'un sur la sculpture et l'autre sur l'orfèvrerie, la fonte et le jet des métaux et les

autres parties de cet art (1). Que ce court sommaire de ses œuvres les remarquables soit donc suffisant.

Nous avons encore dans notre Académie Jean Bologne (2), de Douai, jeune sculpteur flamand très remarquable, qui, par son mérite, a su entrer fort avant dans les bonnes grâces de nos princes. Il vient de terminer, avec de beaux ornements de métal, la fontaine de la place San Petronio (3), à Bologne, devant le palais de la Seigneurie ; on y voit des sirènes très belles aux quatre coins, entourées d'enfants et de mascarons très curieux. La pièce principale, au milieu de la fontaine, est un Neptune haut de six brasses, qui est d'une belle coulée, bien étudié et parfaitement exécuté. Pour passer sous silence tous les ouvrages que Jean Bologne a exécutés en terre, en cire et en autres matières du même genre, je dirai seulement qu'il a sculpté en marbre une admirable Vénus (4), et presque terminé, pour le duc, un Samson combattant contre deux Philistins (5), de grandeur naturelle. Il a fait en bronzé un Bacchus plus grand que nature (6) et un Mercure volant, très ingénieux, qui n'est posé que sur une jambe et sur la pointe du pied (7) ; cette dernière statue fut envoyée à l'empereur Maximilien. Mais si, jusqu'à présent, Jean Bologne a fait de nombreux et beaux ouvrages, il est à penser qu'à l'avenir il en fera encore de plus beaux et de plus nombreux, car le duc qui, dernièrement, lui a donné un logement dans son palais, lui a commandé une Victoire, haute de cinq brasses, surmontant un prisonnier (8), qui doit être placée en face de celle de Michel-Ange, dans la grande salle ; Jean Bologne aura plus d'une occasion encore de déployer amplement son talent dans d'importantes entreprises.

(1) Imprimés à Florence en 1568. Sa vie, écrite par lui-même, fut imprimée pour la première fois à Florence en 1730.

(2) Né vers 1530, mort le 13 août 1608, et enterré derrière le chœur de l'Annunziata.

(3) Existe encore.

(4) Statue inconnue.

(5) En Espagne.

(6) Perdu.

(7) Au Musée National ; une réplique au Louvre.

(8) Au Musée National ; groupe appelé la Vertu surmontant le Vice.

## Andrea PALLADIO

*Architecte, né à Vicence, le 30 novembre 1508,  
mort à Vicence le 19 août 1580*

Entre tous les artistes originaires de Vicence, le mérite d'être hautement loué revient à Andrea Palladio, architecte, qui est un homme d'un génie rare et de grand jugement, comme le montrent quantité d'œuvres faites dans sa patrie, et ailleurs. En particulier, le bâtiment du Palais communal, qui est très loué et présente deux portiques d'ordre dorique, composé de colonnes admirables (1). Il a élevé un palais fort beau et grand, au delà de toute croyance, pour le comte Ottavio de' Vieri (2), avec des ornements aussi riches que nombreux ; un autre semblable pour le comte Giuseppe di Porto, qui ne saurait être ni plus magnifique, ni plus beau, ni plus digne d'un grand prince ; un autre, encore en construction sous sa direction, pour le comte Valerio Chiericati, très semblable pour la grandeur et la majesté aux anciennes constructions si louées. Pareillement, pour les comtes de Valmorana, il a presque entièrement terminé un autre palais superbe, qui ne le cède en rien à ceux précités. Dans la même ville, sur la place dite vulgairement l'Isola, il a fait une autre construction magnifique pour le seigneur Valerio Chiericati (3). et à Pogliana, villa du Vicentin, une admirable maison, pour le seigneur Bonifazio Pogliana, chevalier. Dans le même pays vicentin, à Finale, une autre construction, pour Messer Biagio Saraceni ; une à Bagnolo, pour le seigneur Vittore Pisani, avec une riche et grande cour, d'ordre dorique, ayant d'admirables colonnes. Près de Vicence, dans la villa de Lisiera, pour le seigneur Giovan Francesco Valmorana, un riche édifice, avec des tours aux quatre coins, admirables à regarder. A Meledo, il a commencé, pour le comte Francesco Trissino, et pour son frère, Lodovico, un magnifique palais, sur une colline très élevée, avec une grande disposition de loges, d'escaliers et d'autres commodités, voulues pour une maison de campagne. A Campiglia, toujours sur le territoire vicentin, il a fait, pour le seigneur Mario Rapetta, une habitation semblable, avec tant de commodités, de riches appartements, avec des chambres, des loges, des cours et des locaux destinés à divers usages, qu'elle sera, une fois terminée, plus propre à loger un roi qu'un gentilhomme (4).

(1) Le premier dorique, le 2<sup>e</sup> ionique.

(2) Palais de Tiene.

(3) Fait double emploi.

(4) Détruite par un incendie.



A Lunedo, il a fait une autre villa, pour le comte Jacopo Angarano, qui est vraiment très belle, bien qu'elle paraisse une bagatelle au grand esprit de ce seigneur. A Quinto, près de Vicence, il n'y a pas longtemps, il construisit un autre palais, pour le comte Marc Antonio Tiene, qui a une grandeur et une magnificence que je ne saurais dire.

En somme Palladio a fait tant et de si belles constructions à l'intérieur et à l'extérieur de Vicence, qu'à elles seules, elles suffiraient à rendre une ville célèbre entre toutes, et une contrée des plus ornées.

A Venise, le même Palladio a commencé plusieurs constructions ; une surtout est merveilleuse et remarquable, en imitation des habitations que les anciens avaient coutume d'élever. Elle est dans le monastère della Carità (1).

Pour les moines noirs de Saint-Benoît, il a construit un grand et beau réfectoire, précédé d'un vestibule, dans leur monastère de San Giorgio Maggiore de Venise. Il a commencé à édifier la nouvelle église avec un si bel ordre, d'après ce qu'en montre le modèle que, si on la termine, elle sera une œuvre extraordinaire. Il a, en outre, commencé la façade de l'église San Francesco della Vigna (2), que fait construire, en pierres d'Istrie, le révérend Grimani, patriarche d'Aquilée, avec une dépense extraordinaire. Les colonnes, d'ordre corinthien, sont larges de quatre palmes et hautes de quarante ; on a déjà muré tout le soubassement. Alle Gambariaie, à sept milles de Venise, sur le cours de la Brenta, il a construit une habitation très commode pour Messer Niccolo et Messer Luigi Foscari, gentilshommes vénitiens, une autre à Marocco, près de Mestre, pour le chevalier Mocenigo : à Piombino, une pour Messer Giovanni Cornaro ; une à Montagnara, pour le magnifique Messer Francesco Pisani ; à Cicogna, pays padouan, une pour le comte Adovardo da Tiene, gentilhomme vicentin ; à Udine du Frioul, une pour le seigneur Floriano Antonini ; à la Motta, château du Frioul, une pour le magnifique Messer Marco Zeno, avec une belle cour et des portiques tout autour ; à la Fratta, château de la Polesine, une grande bâtisse pour le seigneur Francesco Badoaro, avec de belles loges très originales. Pareillement, près d'Asolo, château du pays trévisan, il a construit une habitation très commode, pour le révérend seigneur Daniello Barbaro, patriarche d'Aquilée, qui a écrit sur Vitruve et pour le célèbre Messer Marcantonio, son frère, avec une si belle disposition

(1) Il fut brûlé et il n'en reste qu'un côté du cloître.

(2) Commencée en 1534 sur les dessins de Sansovino.

qu'on ne saurait imaginer mieux (1). Entre autres choses, il y a fait une fontaine très ressemblante à celle que le pape Jules fit faire à Rome, dans sa vigne, avec des ornements en stucs et en peintures, sur toute la surface et dus à des maîtres excellents.

A Gênes, Messer Lucca Giustiniano a fait élever, sur les dessins de Palladio, une bâtisse que l'on regarde comme aussi belle que celles susdites, dont il serait trop long de décrire toutes les particularités, en tant que capricieuses et belles inventions. D'ailleurs il va paraître un livre de Palladio, dans lequel seront représentés deux livres d'édifices antiques, et un de ceux qu'il a fait construire lui-même (2); aussi je ne dirai rien d'autre sur lui. Que cela suffise pour le faire connaître comme un excellent architecte ; c'est ainsi que l'estiment tous ceux qui voient ses œuvres admirables. Étant encore jeune, et poussant continuellement ses études sur l'art, on peut espérer de lui des œuvres de plus en plus belles. Je ne passerai pas sous silence qu'à tant de talent, il joint une nature si affable et si avenante qu'elle le rend aimable pour chacun ; aussi a-t-il mérité d'être agréé au nombre des Académiciens florentins (3), en même temps que Danese, Giuseppe Salviati, le Tintoretto et Batista Farinato de Vérone (4).

---

## Michel-Ange BUONARROTI

*Peintre, sculpteur et architecte florentin, né en 1475, mort en 1564*

Tandis que les esprits industriels et élevés, grâce à la lumière du très célèbre Giotto et de ses successeurs, s'efforçaient de donner au monde une preuve de la valeur dont la bienfaisance de leur étoile et leur complexion naturelle les avaient doués ; tandis que, désireux d'imiter la grandeur de la nature par l'excellence de l'art, pour parvenir, autant qu'il leur était permis, à cette suprême connaissance des choses qu'on nomme généralement l'intelligence, ils se livraient aux plus grands efforts, quoique bien souvent en vain ; le bienveillant Maître des cieux tourna les yeux vers la terre, et voyant la vaine infinité de tant de fatigues, l'insuccès de tant d'études opiniâtres et la pré-

(1) Villa Maser (fresques de Véronèse et ornements de Vittoria).

(2) Première édition à Venise, chez Domenico de Franceschi, 1570.

(3) En octobre 1566.

(4) Vasari aurait pu faire mention des nombreux et magnifiques monuments que Palladio a construits à Vicence, et dont la plupart existent encore.

somptueuse opinion des hommes plus éloignés de la vérité que les ténèbres ne sont distantes de la lumière, le Maître des cieus, dis-je, se décida à envoyer sur la terre un génie qui fût universel dans tous les arts et dans tous les métiers, et qui montrât par lui seul quelle chose est la perfection de l'art du dessin, tant pour esquisser, faire les contours, les ombres et les lumières, donner du relief aux choses de la peinture, introduire un jugement droit dans les procédés de la sculpture, enfin, en architecture, rendre les habitations commodes et sûres, saines, agréables, bien proportionnées et riches dans les ornements variés. Il voulut en outre douer ce génie de la vraie philosophie morale, en l'agrémentant de la douce poésie, en sorte que le monde le considérât et l'admirât comme son unique miroir, dans la vie, dans les œuvres produites, dans la sainteté des mœurs, en un mot dans toutes les actions humaines de manière enfin que cet homme fût regardé par nous comme une créature divine plutôt que terrestre. Et comme Dieu vit que dans la pratique de ces arts, c'est-à-dire en peinture, en sculpture et en architecture, les génies toscans ont toujours été supérieurs à n'importe quel autre d'Italie comme étant plus accoutumés aux fatigues et aux études de tous ces arts, il voulut doter de sa dernière création la ville de Florence, la plus digne entre toutes les villes, pour faire parvenir les Florentins au plus haut point de perfection, par le moyen d'un de leurs concitoyens. L'an 1474 donc (1), naquit sous une heureuse étoile, dans le Casentin, un fils qu'une épouse noble et vertueuse (2) donna à Lodovico di Lionardo Buonarroti Simoni, que l'on prétend être un descendant de la noble et si antique famille des comtes de Canossa. Lodovico (3) était cette année-là podestat du château de Chiusi e Caprese, voisin du rocher de la Vernia, où saint François reçut les stigmates, dans le diocèse d'Arezzo. Ce fils lui naquit le 6 mars, qui était un dimanche, vers les huit heures de la nuit, et il le nomma Michel-Ange, parce que, n'y pensant pas autrement, mais par une inspiration d'en haut, il le regarda plutôt comme une créature céleste supérieure à la vie humaine, et, comme on le vit ensuite par son horoscope [Mercure et Vénus s'étant présentés avec un aspect bénin dans la deuxième maison de Jupiter], il montrait que cet enfant devait plus tard produire des œuvres admirables et étonnantes, grâce à sa main et à son génie. Ayant terminé ses fonctions de podestat, Lodovico retourna à Florence, et

(1) En style ordinaire, 1475.

(2) Francesca di Neri di Miniato del Sera.

(3) Né en 1444. mort en 1534.

dans la villa de Settignano, à trois milles de la cité, où il avait un domaine, provenant de ses ancêtres [cet endroit est riche en pierre de taille, et rempli de carrières de macigno, qui sont travaillées par les tailleurs de pierre et les sculpteurs, dont le plus grand nombre est originaire de là], il donna Michel-Ange à nourrir à la femme d'un tailleur de pierre. C'est pourquoi Michel-Ange, causant un jour avec Vasari, lui disait en plaisantant : « Giorgio, si j'ai quelque chose de bon dans l'esprit, cela provient de ce que je suis né dans l'air subtil de votre pays d'Arezzo, de même que j'ai tiré du lait de ma nourrice les ciseaux et la masse avec lesquels je fais mes statues. » La famille de Lodovico s'augmenta considérablement avec le temps ; comme il était peu aisé et qu'il avait peu de revenus, il se décida à faire apprendre à ses fils les métiers de la laine et de la soie. Quant à Michel-Ange, lorsqu'il fut un peu plus âgé, on le mit auprès de Maestro Francesco da Urbino, pour apprendre la grammaire ; comme son génie le poussait à cultiver le dessin, il consacrait tout le temps dont il pouvait disposer à dessiner, bien qu'il fût grondé et quelquefois battu par son père et ses aînés, qui considéraient peut-être cette occupation, qui leur était inconnue, comme une chose vile et indigne de leur antique maison. Dans ce temps, Michel-Ange s'était lié d'amitié avec Francesco Granacci qui, bien que très jeune, avait été placé auprès de Domenico del Ghirlandajo, pour apprendre l'art de la peinture ; Granacci, qui avait pour lui une vive affection et qui le voyait très apte au dessin, le fournissait journellement de dessins de Ghirlandajo, alors considéré, non seulement à Florence, mais encore dans toute l'Italie, comme un des meilleurs maîtres. Le désir de Michel-Ange croissant donc chaque jour, et Lodovico n'arrivant pas à l'en détourner, celui-ci se décida à tirer quelque parti de ce mal qu'il voyait sans remède, et, ayant pris conseil de ses amis, il plaça son fils auprès de Domenico Ghirlandajo. A ce moment, Michel-Ange avait quatorze ans, et, comme des écrivains (1) postérieurs à l'année 1550, dans laquelle j'ai édité pour la première fois ces Vies, pour n'avoir pas vécu familièrement avec Michel-Ange, ce qui leur a fait dire des choses qui n'ont jamais existé, et laisser de côté quantité de points dignes d'être notés, en particulier celui-ci, ont accusé Domenico d'avoir été quelque peu jaloux de lui et de ne lui avoir donné aucun appui, j'affirme que le fait est faux, comme on peut le voir par ces lignes écrites de la main de Lodovico, père de Michel-Ange, sur les livres de Domenico, qui sont actuellement auprès de ses héritiers : « 1488. Ce premier

(1) Allusion à Ascanio Condivi, disciple et auteur d'une Vie de celui-ci.



jour d'avril, moi, Lodovico di Lionardo di Buonarota, j'ai placé mon fils Michel-Ange auprès de Domenico et de Davit di Tommaso di Currado, pour les trois années à venir, aux conditions suivantes : ledit Michel-Ange restera avec les sus-nommés le temps indiqué, pour apprendre la peinture, peindre et faire tout ce que les sus-nommés lui ordonneront. Ils lui donneront dans ces trois ans vingt-quatre florins *di sugello*, la première année six, huit la deuxième, dix florins la troisième, en tout la somme de quatre-vingt-seize livres. » Au-dessous se trouve écrit, également de la main de Lodovico : « Ledit Michel-Ange a reçu aujourd'hui 16 avril deux florins d'or. Moi, Lodovico di Lionardo, son père, ai reçu à son compte douze livres douze. » J'ai copié ces passages sur le propre livre de Ghirlandajo, pour montrer que tout ce qu'on a alors écrit et que l'on écrira est la vérité ; je ne connais personne qui ait plus fréquenté Michel-Ange que moi, il n'a pas eu d'ami, ni de serviteur plus fidèle que moi, et je crois que personne ne peut montrer plus de lettres qu'il ne m'en a écrites, ni avec plus d'affection. C'est par amour de la vérité que j'ai fait cette digression ; et je n'y reviendrai plus.

Michel-Ange croissait en taille et en mérite, de manière que Domenico restait stupéfait de le voir exécuter des œuvres au-dessus de son âge, et il lui semblait que non seulement Michel-Ange surpassait ses autres disciples qui étaient nombreux, mais que souvent il égalait les œuvres que lui-même, son maître, produisait. Un jour, un des élèves de Domenico ayant dessiné à la plume quelques femmes vêtues à la manière de Ghirlandajo, Michel-Ange prit le papier, et, avec une plume plus grosse, repassa l'une de ces femmes, en la drapant à nouveau de la manière qu'elle devait être pour être parfaite ; chose admirable à voir que cette différence des deux manières, ainsi que la bonté du jugement dans ce jeune homme, assez fier et hardi, pour oser se permettre de corriger les œuvres de son maître. Je possède actuellement ce dessin, et je le conserve précieusement, l'ayant eu du Granacci. Quand j'étais à Rome en 1550, je le montrai à Michel-Ange, qui le reconnut et le revit avec plaisir, disant par modestie qu'il savait mieux dessiner dans sa jeunesse que maintenant qu'il était vieux. Or il arriva que, Domenico peignant la grande chapelle de Santa Maria Novella, un jour qu'il était absent, Michel-Ange se mit à dessiner l'échafaudage, avec tout l'attirail de peintre et quelques-uns des élèves qui travaillaient. Domenico, étant de retour, et ayant vu le dessin de Michel-Ange, s'écria : « Celui-ci en sait plus que moi ! » restant stupéfait de la nouvelle manière et du nouveau genre que le ciel faisait se manifester dans ce



jeune homme d'un âge si tendre ; et en vérité, ces qualités étaient telles qu'on aurait pu les souhaiter à un vieux maître éprouvé. Tout ce que Michel-Ange savait, et toute la grâce qu'il pouvait mettre dans ses œuvres, il les tenait de son naturel exercé par l'étude et la pratique de son art ; aussi produisait-il en lui des fruits chaque jour plus divins, comme il le montra clairement dans une copie qu'il fit d'une estampe de Martin Schœn, et qui lui donna un grand renom. En effet, comme il était arrivé à Florence une planche de ce Martin, qui représentait des diables tourmentant saint Antoine, et gravée sur cuivre, Michel-Ange la copia à la plume d'une manière qu'on ne connaissait pas, et la reproduisit ensuite en couleurs. Pour rendre quelques formes étranges de diables, il achetait des poissons ayant des écailles de couleurs bizarres ; et dans cette œuvre il montra tant de talent qu'il en retira renom et crédit. Il copia encore des dessins de différents maîtres anciens, avec une telle exactitude qu'on s'y trompait ; car il teignait les papiers, les vieillissait avec de la fumée et d'autres produits, de manière qu'étant salis ils paraissaient anciens à s'y méprendre et ne pouvaient être distingués des originaux. Il faisait cela uniquement pour obtenir les originaux, en donnant en échange les copies à leurs possesseurs, car il admirait ces vieilles choses, à cause de l'excellence de l'art, et cherchait sans cesse à les surpasser. Cela aussi lui attira un grand renom.

A cette époque, Laurent le Magnifique avait installé, dans son jardin de la place San Marco, le sculpteur Bertoldo, non pas tant comme gardien et conservateur des beaux antiques qu'il y avait rassemblés à grands frais, que parce que, désirant vivement créer une école d'excellents peintres et sculpteurs, il voulait qu'ils eussent pour guide et pour chef le dit Bertoldo, qui était élève de Donato. Bien qu'il fût si vieux qu'il ne pouvait plus produire, Bertoldo était néanmoins un maître d'une grande pratique et très renommé, non seulement pour avoir soigneusement réparé les bronzes de la tribune des chanteurs, de Donato, son maître, mais encore pour quantité d'autres bronzes représentant soit des batailles, soit des sujets moins importants, travail dans lequel il ne se trouvait alors personne à Florence qui l'égalât. Ainsi donc, comme Laurent, qui portait un grand amour à la peinture et la sculpture, se plaignait que de son temps il n'y eût pas de sculpteurs remarquables et aussi célèbres que les peintres qui florissaient alors, il se décida, comme j'ai dit plus haut, à ouvrir une école, et pour cela il demanda à Domenico Ghirlandajo s'il avait dans son atelier des jeunes gens qui fussent aptes à ce qu'il voulait, ajoutant que, dans ce cas, il devait les envoyer dans son jardin où il désirait les faire travailler, de manière à

faire honneur à lui et à sa patrie. Domenico lui envoya entre autres Michel-Ange et Francesco Granacci, en les donnant pour d'excellents élèves. Ceux-ci étant allés au jardin, y trouvèrent Torrigiano, jeune homme de la famille des Torrigiani, qui exécutait, en terre, certaines figures de ronde-bosse que Bertoldo lui avait données à faire. Michel-Ange en fit quelques-unes par émulation, et qui donnèrent de grandes espérances à Laurent. Peu après, Michel-Ange, ainsi encouragé, se mit à copier, avec un morceau de marbre, une tête antique de faune, vieux et grimaçant, qui avait le nez camus et dont la bouche ricanait (1). Il la réussit si bien, quoique ce fût la première fois qu'il touchât marbre et ciseaux, que Laurent en resta stupéfait. Puis, voyant qu'au lieu de copier littéralement la tête antique, il avait, par fantaisie, contorsionné la bouche, et que l'on voyait la langue et les dents, ce seigneur lui dit en plaisantant doucement selon son habitude : « Tu devrais pourtant savoir que les vieillards n'ont pas toutes leurs dents, et qu'il leur en manque toujours quelques-unes. » Il parut à Michel-Ange que, dans sa simplicité, le propos de ce seigneur, qu'il aimait et respectait, était vrai, et aussitôt que Laurent fut parti, il rompit une dent à son faune et coupa la gencive, de manière à faire croire que la dent était tombée, puis il attendit impatiemment le retour de Laurent qui, voyant la simplicité et l'ingéniosité de Michel-Ange, en parla fréquemment en riant à ses amis, et, s'étant décidé à lui accorder sa faveur, il fit dire à Lodovico, son père, qu'il désirait l'avoir auprès de lui, voulant le traiter comme un de ses fils, et Lodovico le lui accorda volontiers. Le Magnifique lui donna alors une chambre dans son palais et le fit manger à sa table, avec ses fils et d'autres personnages honorables et de haut rang, qui résidaient avec lui, et cela arriva l'année après celle que Michel-Ange était entré dans l'atelier de Domenico ; il avait alors quinze ou seize ans. Il resta dans cette maison quatre ans, jusqu'à la mort de Laurent (2), qui arriva en 1492. Durant tout ce temps, ce seigneur lui donna cinq ducats par mois, pour venir en aide à son père ; il lui fit don en outre d'un manteau violet et nomma son père à un office de la douane. Il est vrai que tous les jeunes gens de l'école du jardin avaient un traitement plus ou moins élevé qu'ils devaient à la libéralité de ce grand et magnifique citoyen, et que, tant qu'il vécut, il les récompensa.

A cette époque, sur le conseil de Poliziano, homme de lettres

(1) La tête de faune de Michel-Ange est actuellement au Musée National.

(2) 8 avril 1492.

remarquable, Michel-Ange tira, d'un bloc de marbre que lui donna Laurent, une bataille d'Hercule avec les Centaures, qui fut si belle que, pour celui qui la considère, elle paraît être sortie non de la main d'un jeune homme, mais d'un maître consommé dans les études et la pratique de l'art. Elle est aujourd'hui dans la maison de Lionardo (1), neveu de Michel-Ange, qui la conserve précieusement, en chose rare qu'elle est. Il n'y a pas longtemps, le même Lionardo possédait dans sa maison, en mémoire de son oncle, une Vierge en bas-relief, de la main de Michel-Ange, et en marbre, haute d'un peu plus d'une brasse, que celui-ci, étant encore très jeune, exécuta précisément à la même époque, voulant imiter la manière de Donatello ; on la croirait sortie de la main de ce dernier maître, si ce n'est qu'on y voit plus de grâce et plus de dessin (2). Pour en revenir au jardin de Laurent le Magnifique, il était plein d'antiques et d'excellentes peintures tout autour ; Michel-Ange en avait constamment les clefs, il était beaucoup plus empressé que les autres dans toutes ses actions, et il se montrait toujours plein d'ardeur, ainsi que d'une grande vivacité. Il dessina plusieurs mois, au Carmine, d'après les peintures de Masaccio, et il les copiait avec tant de jugement, que tous ceux qui les voyaient en restaient stupéfaits, et que l'envie croissait en même temps que sa renommée. On raconte que Torrigiano, avec lequel il avait contracté amitié, possédé de jalousie de le voir plus honoré et plus savant que lui, un jour, en jouant, lui donna un tel coup de poing sur le nez, qu'il le lui brisa, et le déforma en sorte que Michel-Ange en resta défiguré toute sa vie. Torrigiano fut banni de Florence pour ce fait, comme nous l'avons raconté autre part.

Après la mort de Laurent le Magnifique, Michel-Ange retourna chez son père, éprouvant une grande douleur de la mort d'un pareil homme, qui était l'ami de toutes les vertus. Il acheta alors un grand bloc de marbre, et en tira un Hercule haut de quatre brasses, que l'on a vu longtemps dans le palais Strozzi, et qui fut trouvé admirable. L'année du siège, Giovambatista della Palla l'envoya en France au roi François I<sup>er</sup> (3). On raconte aussi que Pierre de Médicis, qui avait longtemps fréquenté Michel-Ange, le faisait souvent appeler, après la mort de Laurent, son père, dont il demeurait héritier, pour lui faire acheter des camées antiques et d'autres pierres gravées. Un hiver, qu'il neigea beaucoup à Florence, il lui fit faire, en neige, dans sa cour, une statue

(1) En place, dans le Musée Buonarroti.

(2) Au Musée Buonarroti.

(3) L'Hercule est perdu.

qui fut très belle (1). Il l'honorait pour son mérite, de telle sorte que Lodovico, son père, s'apercevant qu'il avait du crédit parmi les grands, commença à le traiter plus convenablement qu'il ne l'avait fait jusqu'alors.

Pour l'église de Santo Spirito, à Florence, Michel-Ange fit un crucifix en bois (2), qui est posé sur le maître-autel, au-dessus du demi-relief, et qu'il exécuta pour un prieur qui l'avait logé dans le couvent. Il s'y livra fréquemment à des études anatomiques, écorchant des corps morts, et commença à donner à son dessin cette grande perfection qu'on y a vue depuis.

Il arriva ensuite que les Médicis furent chassés de Florence (3), et que, peu de semaines auparavant, Michel-Ange était allé à Bologne, puis à Venise, craignant qu'il ne lui arrivât malheur, à cause de la grande intimité qu'il avait toujours eue avec cette famille, et à cause de l'insolence et du mauvais gouvernement de Pierre de Médicis. N'ayant reçu aucun bon accueil à Venise, il revint à Bologne; mais ayant inconsidérément oublié de prendre un billet de reconnaissance, en entrant dans la ville, pour pouvoir ensuite en sortir, il tomba sous le coup de la pénalité qu'avait ordonnée Giovanni Bentivogli, qui voulait que tous les étrangers, non munis de ce billet, payassent cinquante livres bolonaises. Michel-Ange, qui n'avait pas de quoi payer cette somme, fut secouru par Messer Giovanfrancesco Aldovrandi, un des seize du gouvernement, qui, s'étant fait conter la chose, le fit mettre en liberté et le retint auprès de lui plus d'une année. Un jour, l'ayant conduit à San Petronio voir *l'arca* de San Domenico, commencée par Giovanni Pisano (4), comme nous l'avons dit, et terminée par Maestro Niccolo dell' Arca, l'un et l'autre sculpteurs anciens, il lui montra qu'il manquait un ange tenant un chandelier, et un San Petronio, deux figures d'une brasse environ, et lui demanda s'il se croyait capable de les exécuter. Michel-Ange répondit que oui et, s'étant fait donner du marbre, il les termina de manière que ce sont les meilleures figures du monument; elles lui furent payées toutes les deux trente ducats par Messer Francesco Aldovrandi (5).

Michel-Ange resta à Bologne un peu plus d'un an, et il y serait

(1) Le 22 janvier 1494 (hypothèse de M. Milanese). Ce jour-là, il neigea abondamment à Florence.

(2) N'existe plus.

(3) Le 8 novembre 1494.

(4) Erreur, lire Niccolo Pisano

(5) Statues en place.



resté davantage s'il n'avait écouté que l'Aldrovrandi, qui l'aimait tant pour son dessin que parce que, étant Toscan, il se plaisait à lui entendre lire, avec son accent, des œuvres de Dante, de Pétrarque, de Boccace et des autres poètes toscans. Mais comme Michel-Ange reconnaissait qu'il perdait son temps à Bologne, il revint à Florence et fit pour Laurent, fils de Pierfrancesco de' Medici, un petit saint Jean en marbre (1), puis un Cupidon endormi (2), grandeur naturelle, qui, une fois terminé, fut montré à Pierfrancesco par Baldassare Milanese, comme une belle chose. Pierfrancesco, le trouvant tel, dit à Michel-Ange : « Si tu le mettais en terre, je suis certain qu'il passerait pour un marbre antique, en l'arrangeant de manière qu'il paraisse vieux, et en l'envoyant à Rome, où tu en tirerais beaucoup plus d'argent qu'en le vendant ici. » On raconte que Michel-Ange l'arrangea de manière qu'il parût antique, et ce n'est pas étonnant, car il avait assez de génie pour le faire, et même mieux. D'autres disent que le Milanese l'emporta à Rome, l'enterra dans une vigne et le vendit ensuite comme antique, pour deux cents ducats, au cardinal San Giorgio. On dit aussi qu'un agent du Milanese vendit le Cupidon au cardinal, et qu'il écrivit à Laurent fils de Pierfrancesco, lui disant de donner trente écus à Michel-Ange, ajoutant que c'était tout ce qu'il en avait tiré, trompant ainsi le cardinal, Laurent et Michel-Ange. Le cardinal ayant appris, d'un homme qui s'y entendait, que la statue avait été faite à Florence fit en sorte qu'il sut toute la vérité par un de ses envoyés, redemanda son argent à l'agent du Milanese et lui rendit la statue qui passa ensuite dans les mains du duc de Valentinois, et fut donnée par lui à la marquise de Mantoue qui l'emporta dans son pays où elle est à présent. Cette histoire ne tourna pas à la louange du cardinal, qui ne se rendit pas compte que la qualité d'une œuvre consiste dans sa perfection, qu'on peut la rencontrer dans une œuvre moderne aussi bien que dans un antique, et que c'est une grande vanité que de s'attacher au mot plutôt qu'au fait, défaut qu'on a rencontré de tout temps et chez bien des hommes qui regardent plus à l'apparence qu'à la réalité. En tout cas, Michel-Ange en retira une grande réputation ; il fut appelé à Rome (3) et séjourna près d'un an auprès du cardinal San Giorgio, qui, néanmoins, en homme peu connaisseur de cet art, ne lui fit rien exécuter.

(1) On en a perdu la trace ; une statue analogue, casa Rosselmini, à Pise.

(2) Cette statue est peut-être celle de l'Académie des Sciences, à Turin.

(3) Il y arriva le 25 juin 1496 (lettre de Michel-Ange à Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, en date du 25 juin 1496. D'après cette lettre, on voit que la troisième hypothèse de Vasari est la vraie).



A cette époque, s'étant lié d'amitié avec un barbier du cardinal, qui peignait en détrempe très convenablement, mais ne savait pas dessiner, Michel-Ange fit, pour lui, un carton de saint François recevant les stigmates ; le barbier le mit ensuite en couleurs sur un petit tableau bien exécuté, qui est aujourd'hui dans la première chapelle, à main gauche, en entrant dans l'église San Piero a Montorio (1).

Messer Jacopo Galli, gentilhomme romain et homme d'esprit, reconnu aussi le mérite de Michel-Ange, et lui fit faire un Cupidon de marbre, grand comme nature, ensuite un Bacchus haut de dix palmes, ayant une coupe dans la main droite, et dans la gauche une peau de tigre et une grappe de raisin qu'un petit satyre cherche à manger (2). Dans cette figure, on reconnaît que Michel-Ange a cherché à rendre une certaine union des deux sexes, en lui donnant la sveltesse d'un jeune homme et la rondeur charnue des formes de la femme, chose admirable, et qui montra qu'il était infiniment supérieur en sculpture à tous les maîtres modernes qui avaient travaillé jusqu'alors. Il est incroyable d'imaginer tout ce qu'il acquit pendant son séjour à Rome dans les études de l'art, les hautes pensées et le style plein de difficultés qu'il avait adopté et qu'il rendait avec la plus grande facilité, toutes choses qui causaient une réelle épouvante à ceux qui n'étaient pas habitués à voir de pareilles œuvres, car tout ce que l'on produisait n'était rien à côté des siennes. Aussi le cardinal de Saint-Denis (3), Français, désireux de laisser de soi quelque monument qui rappelât son nom, et de la main d'un pareil artiste, dans une ville si fameuse, lui fit faire (4) une Pietà en marbre de haut relief, qui fut placée, une fois terminée, à Saint-Pierre, dans la chapelle della Vergine Madre della Febbre, où s'élevait autrefois le temple de Mars. Jamais sculpteur, ni artiste excellent ne put imaginer mettre dans son œuvre plus de grâce et de dessin, ni travailler le marbre avec cette finesse, ce poli que l'on voit dans l'œuvre de Michel-Ange ; aussi peut-on y découvrir toute la valeur et le pouvoir de l'art. Entre autres belles choses, outre la beauté des draperies, qui sont réellement divines, le Christ mort est si remarquable qu'on ne saurait voir un corps nu plus observé, en ce qui concerne la superposition des muscles, des veines et des nerfs

(1) Ce tableau est perdu.

(2) Actuellement au Musée National.

(3) Jean de Grosloye de Villiers, abbé de Saint-Denis et ambassadeur de Charles VIII auprès du pape ; cardinal en 1493.

(4) Contrat du 26 août 1498 : prix quatre cent cinquante ducats d'or. Ce groupe est actuellement à Saint-Pierre, à droite en entrant.

sur l'ossature, ni de corps mort plus semblable à un cadavre que celui-ci. On y voit, en outre, une telle douceur de visage et une si grande harmonie dans la disposition et la conjonction des bras, des jambes et du corps, enfin une si exacte vérité que l'esprit est plein de stupeur et qu'on s'étonne qu'une main d'artiste ait pu produire une œuvre aussi admirable en peu de temps, de même que c'est vraiment miraculeux qu'un bloc informe au début ait donné naissance à une forme si parfaite que la nature ne peut produire que difficilement dans un corps vivant. L'ardeur que Michel-Ange apporta à son travail, et la peine qu'il y éprouva le poussèrent à faire ce qu'il ne fit plus jamais ensuite, à savoir de graver son nom en travers sur la ceinture qui serre le sein de la Vierge. Voici ce qui l'y décida. Un jour, Michel-Ange, entrant dans le local où le groupe était placé, y trouva un grand nombre de voyageurs venus de Lombardie qui en disaient force louanges, et, comme l'un demandait à un autre qui l'avait fait, celui-ci lui répondit : « Notre Bossu de Milan (1). » Michel-Ange ne dit rien, mais il lui parut étrange qu'un autre retirât le fruit de ses peines ; et, une nuit, s'étant enfermé dans le local, avec de la lumière, et ayant apporté ses ciseaux, il grava son nom sur la statue (2). Il en retira une grande renommée, et si quelques imbéciles disent encore qu'il a fait la Vierge trop jeune de figure, ils ne savent pas ou ne s'aperçoivent pas que les personnes vierges conservent longtemps la fraîcheur de leur visage, et que le contraire arrive à ceux qui ont eu de grandes douleurs, comme c'est arrivé au Christ. Cette œuvre lui donna plus de réputation que toutes ses œuvres antérieures. A ce moment, quelques-uns de ses amis lui écrivirent de Florence qu'il devait y revenir parce qu'il n'était pas hors de propos qu'il obtînt le bloc de marbre qui était alors dans l'Œuvre du Dôme, mais abîmé. Piero Soderini, nommé gonfalonier à vie de la cité, avait eu souvent l'intention de le faire remettre à Léonard de Vinci, et pour le moment il était question de le donner à Maestro Andrea Contucci dal Monte Sansavino, excellent sculpteur, qui cherchait à l'avoir, bien qu'il fût difficile d'en tirer une figure entière sans y ajouter des morceaux, ce dont Michel-Ange était seul capable et dont il avait eu le désir longtemps auparavant. Michel-Ange revint donc à Florence et tenta d'obtenir le bloc. Ce marbre avait neuf brasses de haut et, par malheur, un certain Maestro Simone da Fiesole (3) avait commencé à le dégrossir

(1) C'est-à-dire Cristoforo Solari.

(2) MICHEL ANGELVS BONAROTVS FLOREN, FACIEBAT (faite en 1499-1500).

(3) Erreur : ce fut un certain Maestro Bartolommeo di Pietro dit Baccellino.

pour en tirer un colosse, et il avait si mal opéré que le bloc était percé entre les jambes et que l'ébauche était contorsionnée et toute estropiée, en sorte que les fabriciens de Santa Maria del Fiore, qui en avaient la charge, ne se souciant pas de le faire terminer, l'avaient laissé abandonné, et il était resté tel depuis plusieurs années (1). Michel-Ange le mensura à nouveau, et, examinant s'il pouvait en tirer une statue convenable, en conformant son attitude à ce qui restait du bloc, il se décida à le demander aux fabriciens et à Soderini, qui le lui concédèrent comme une chose perdue. Ils pensaient d'ailleurs que, quelle que fût l'œuvre produite, elle serait meilleure que ce qu'il y avait, parce que, en l'état actuel, le marbre ne pouvait plus être d'aucune utilité à la fabrique. Michel-Ange, ayant fait un modèle en cire (2), résolut d'exécuter, pour la façade du palais, un David jeune, la fronde à la main, voulant dire par là que, de même que David avait défendu son peuple et l'avait gouverné avec équité, de même ceux qui étaient à la tête de la ville devaient la défendre vigoureusement et la gouverner équitablement. Il le commença dans l'Œuvre de Santa Maria del Fiore, dans laquelle il s'organisa un atelier entièrement fermé, entourant le marbre ; et, y travaillant sans cesse, il conduisit sa statue à entière perfection, sans que personne ne la vît. Le marbre avait été si abîmé par Maestro Simone, qu'en plusieurs endroits il ne pouvait suffire à ce que Michel-Ange voulait en tirer, en sorte que, maintenant encore, on voit aux extrémités quelques-uns des coups de ciseau de Maestro Simone. On peut dire que ce fut vraiment un miracle et que Michel-Ange ressuscita un mort. Quand la statue fut terminée, elle était de telles dimensions que nombreuses furent les discussions qu'il y eut pour l'amener sur la place de la Seigneurie. Giuliano da San Gallo et Antonio, son frère (3), firent un énorme chariot de bois et y suspendirent la statue avec des cordes, de manière qu'elle ne fût pas fracassée par les heurts, mais qu'elle se balançât continuellement ; puis, ayant fait aplanir le sol des rues, ils tirèrent la statue et la mirent en place (4). Les cordes qui tenaient la statue suspendue étaient nouées de manière que le poids faisait serrer le nœud qui, néanmoins, était facile à ouvrir.

(1) Il y resta trente-cinq ans. Le David de Michel-Ange est actuellement à l'Académie des Beaux-Arts. Commandé le 16 août 1501, il devait être terminé en deux ans, et Michel-Ange devait recevoir six florins d'or par mois.

(2) Actuellement au Musée Buonarroti.

(3) Sous la direction du Cronaca.

(4) 14-18 mai 1504.

Il arriva que Piero Soderini ayant vu le David et le trouvant à son gré, dit pourtant à Michel-Ange, qui était en train de le retoucher en certains endroits, qu'il lui paraissait que le nez était trop gros. Michel-Ange, remarquant que le gonfalonier s'était placé sous le colosse, de manière qu'il n'avait pas la vue exacte, monta sur l'échafaudage pour le satisfaire, en tenant d'une main un ciseau ; de l'autre il ramassa un peu de la poussière de marbre qui était sur la plate-forme. Puis, faisant semblant de retoucher le nez, mais sans l'entamer avec le ciseau, il laissa tomber la poussière peu à peu, et, baissant la tête vers le gonfalonier qui le regardait travailler, il lui dit : « Regardez-le maintenant. — Il me plaît davantage, lui répondit le gonfalonier, vous lui avez donné la vie. » Michel-Ange descendit de l'échafaudage, riant intérieurement et ayant pitié de ceux qui, pour faire les gens entendus, ne savent ce qu'ils disent. Quand la statue fut terminée et fixée, il la découvrit, et vraiment elle l'emporte sur toutes les statues modernes et antiques, soit grecques soit romaines. Ni le Marforio de Rome, ni le Tibre, ni le Nil qui sont au Belvédère, ni les colosses de Monte Cavallo ne peuvent l'égaliser, comme proportions et comme beauté. Les contours des jambes sont admirables, la liaison et la sveltesse des flancs vraiment divines ; jamais on n'a vu un port si doux ni tant de grâce, et l'on ne saurait trop dire combien les pieds, les mains et la tête s'accordent ensemble, avec un art, une égalité et un dessin merveilleux. Certes, celui qui voit cette statue ne doit avoir souci de voir une autre œuvre de sculpture, qu'elle soit faite de notre temps ou qu'elle date d'autrefois, ni de n'importe quel artiste. Piero Soderini en donna quatre cents écus, et elle fut érigée l'an 1504 (1). Michel-Ange fit encore pour le gonfalonier un David de bronze (2), très beau, que celui-ci envoya en France. A cette époque, il ébaucha, sans les terminer, deux médaillons de marbre : l'un pour Taddeo Taddei, actuellement dans la maison de celui-ci, l'autre pour Bartolomeo Pitti (3). Il ébaucha également une statue en marbre de saint Mathieu (4), dans l'Œuvre de Santa Maria del Fiore, qui, bien qu'ébauchée seulement, montre sa perfection et peut apprendre aux sculpteurs de quelle manière on tire les figures du marbre, sans qu'elles

(1) Découverte le 8 septembre 1504.

(2) Commandé par la Seigneurie le 12 août 1502 ; terminé en 1508 et envoyé au mois de décembre en France. On en a perdu la trace.

(3) L'un est à l'Académie des Beaux-Arts, à Londres ; l'autre, au Musée National de Florence.

(4) Par contrat du 24 avril 1503, Michel-Ange s'était obligé à faire les statues des douze Apôtres ; mais, dès 1505, il y renonçait. Le saint Mathieu est à l'Académie des Beaux-Arts.



viennent estropiées, de façon qu'on puisse ensuite enlever du marbre, si besoin en est, et modifier un détail, ce qui peut arriver. Il fit encore une Vierge (1) sur un médaillon de bronze, qu'il coula à la demande de certains marchands flamands, appelés les Mouscron, personnages considérables de leur pays, qui la payèrent cent écus et l'envoyèrent en Flandre.

Agnolo Doni, citoyen florentin et ami de Michel-Ange, eut le désir d'avoir une de ses œuvres ; c'était un homme qui se plaisait à avoir de belles choses, aussi bien antiques que de maîtres modernes. Michel-Ange commença pour lui un tableau rond dans lequel la Vierge, posée sur les deux genoux, élève l'Enfant-Jésus et le tend à Joseph qui le prend (2). On reconnaît dans le mouvement de la tête que tourne la mère du Christ, et dans ses yeux fixés sur la suprême beauté de son Fils, son contentement et la joie qu'elle éprouve d'y faire participer le saint vieillard. Celui-ci le reçoit avec une égale tendresse et un même respect, comme on le remarque sur son visage, sans qu'il soit besoin de beaucoup l'observer. Ces considérations ne suffisant pas à Michel-Ange, et pour montrer davantage la grandeur de son talent, il peignit dans le champ du tableau plusieurs figures nues, appuyées, debout ou assises. Cette œuvre est exécutée avec tant de soin, que certainement de toutes ses peintures de chevalet, qui sont en petit nombre (3), celle-ci est considérée comme la plus belle et la plus finie. Quand elle fut terminée, il l'envoya recouverte chez Agnolo, avec une note dans laquelle il demandait soixante-dix ducats pour son paiement. Cette somme parut considérable à Agnolo, qui était un homme économe, pour une seule peinture, bien qu'il reconnût qu'elle valait davantage ; aussi dit-il à l'envoyé que quarante ducats lui paraissaient suffisants, et il les lui donna. Mais Michel-Ange lui fit dire qu'il voulait cent ducats ou qu'on lui rendit le tableau, et, comme l'œuvre plaisait à Agnolo, celui-ci dit : « Je donnerai donc les soixante-dix ducats. » Michel-Ange ne se déclara pas satisfait, et, mécontent de la mauvaise foi d'Agnolo, il voulut le double de la somme qu'il avait primitivement demandée ; Agnolo donc fut forcé de lui envoyer cent quarante ducats.

Or, il arriva que Léonard de Vinci, peintre illustre, peignait dans la grande Salle du Conseil, comme cela a été raconté dans sa Vie, et que

(1) Cette Vierge, en ronde-bosse et en marbre, est actuellement dans la cathédrale de Bruges, 1505 (?).

(2) Ce tableau est dans la tribune des Offices.

(3) On n'en connaît que deux : la sainte Famille des Offices, et une Mise au tombeau, inachevée, à la galerie Nationale de Londres.



Piero Soderini, gonfalonier, alloua à Michel-Ange, à cause du grand talent qu'il lui reconnut, une partie de cette salle à peindre, ce qui fut cause que Michel-Ange fit, en concurrence de Léonard, le carton destiné à l'autre paroi, et dans lequel il voulut représenter la guerre de Pise (1). Pour l'exécuter, il obtint une salle dans l'hôpital des teinturiers, à Santo Onofrio, et y commença un carton de grandes dimensions, qu'il ne voulut montrer à personne, pendant qu'il y travaillait. Il le remplit de figures nues qui, pendant qu'elles se baignent dans l'Arno, à cause de la grande chaleur, entendent sonner l'alarme au camp qui est attaqué par les ennemis. Pendant que les soldats sortent de l'eau pour prendre leurs vêtements, on en voit s'armer en toute hâte pour porter secours à leurs compagnons, d'autres boucler leurs cuirasses et d'autres, étant montés à cheval, commencer le combat. Parmi d'autres figures, il y a un vieux soldat, la tête couverte de lierre pour avoir de l'ombre, qui s'est assis pour remettre ses chausses ; mais elles ne peuvent entrer parce qu'il a les jambes mouillées. Entendant le tumulte des soldats, les cris et le bruit des tambours, il veut se dépêcher et tire par force une des chausses ; outre le mouvement des muscles et des nerfs du visage, il contorsionne la bouche, montrant ainsi sa peine et qu'il se raidit jusqu'à la pointe des pieds. On y voit encore des tambours, des figures enveloppées, des hommes nus courant à la mêlée, d'autres dans des attitudes extraordinaires : debout, à genoux, couchés, noués ensemble, avec des raccourcis très difficiles. Il y avait encore des figures groupées et ébauchées de diverses manières, soit dessinées au charbon ou au trait, ou estompées, éclairées au blanc de céruse, et par là Michel-Ange voulait montrer tout ce qu'il savait dans cette partie de l'art. Aussi les artistes restèrent-ils stupéfaits devant l'excellence de l'art que Michel-Ange avait déployé dans ce dessin. En voyant de si divines figures, quelques-uns déclarèrent que ni de sa main, ni d'aucune autre, on n'avait encore vu d'œuvre qui pût aller aussi haut, et que cela n'arriverait jamais, ce qui est à croire, car, lorsque le carton fut terminé et eut été porté à la Salle du Pape, aux acclamations des gens de l'Art et pour la plus grande gloire de Michel-Ange, tous ceux qui l'étudièrent et qui dessinèrent d'après lui, tant étrangers que Florentins [comme cela arriva pendant de longues années à Florence], devinrent tous des artistes excellents, comme nous l'avons vu par Aristotile da San Gallo, son ami, Ridolfo Ghirlandajo, Raphaël Sanzio d'Urbin, Francesco Granacci, Baccio Bandinelli et Alonzo Berruguette, Espagnol. Il faut y

(1) Commencé en octobre 1504, terminé en août 1505.

ajouter Andrea del Sarto, Franciabigio, Jacopo Sansovino, le Rosso, Maturino, Lorenzetto, Tribolo encore enfant, Jacopo da Puntormo et Perino del Vaga. Ce carton, étant devenu une véritable école d'artistes, fut porté dans la grande salle supérieure du palais Médicis ; on ne veilla pas assez sur lui, quand il fut mis entre les mains des artistes, et pendant la maladie du duc Julien, tandis que personne ne s'en occupait, il fut déchiré (1), comme nous l'avons dit autre part, et divisé en plusieurs morceaux, de sorte qu'il est maintenant dispersé, comme on peut s'en assurer par les morceaux qu'on voit à Mantoue, dans la maison de Messer Uberto Strozzi, qui les conserve avec grande vénération. Certes, à les voir, c'est une chose plus divine qu'humaine.

La réputation de Michel-Ange était devenue telle, par la Pietà de Rome, le colosse de Florence et le carton, qu'en 1503, Alexandre VI étant mort et ayant été remplacé par Jules II, Michel-Ange, alors âgé de vingt-neuf ans environ, fut appelé par ce pape à Rome (2), pour élever son tombeau ; pour son voyage, il lui fut payé cent écus par les envoyés du pape. S'étant donc rendu à Rome, il passa plusieurs mois sans qu'on lui fit mettre la main à quelque œuvre, et finalement il se décida à exécuter un dessin qu'il avait fait pour le tombeau, suprême témoignage de son génie, qui devait surpasser toute autre sépulture antique ou impériale, en beauté, en grandeur, en richesse d'ornementation et en nombre de statues. Ce projet enflamma l'esprit du pape Jules II, et fut cause qu'il se résolut à reconstruire entièrement à nouveau l'église de Saint-Pierre, à Rome, pour y mettre son tombeau, comme on l'a dit autre part (3). Michel-Ange se mit à l'œuvre avec beaucoup d'ardeur et alla tout d'abord à Carrare, avec deux de ses apprentis, pour extraire les marbres, puis à Florence, où Alamanno Salviati lui compta pour ce travail mille écus. Il resta huit mois dans les montagnes de Carrare, sans recevoir d'autre argent, et s'y livra à de nombreuses fantaisies, incité, par ces masses de pierre, à tirer des carrières de grandes statues pour perpétuer sa renommée, comme avaient fait autrefois les anciens. Ayant enfin choisi la quantité de marbres nécessaires, et les ayant fait charger sur mer et conduire à Rome, il en remplit la moitié de la place Saint-Pierre, tout autour de Santa Caterina, et entre cette église et la galerie qui conduit au château Saint-Ange. Il s'y était installé un atelier, pour sculpter ses figures et le reste du

(1) Par Bandinelli, en 1512, au retour des Médicis.

(2) Au commencement de l'année 1505 ; le tombeau fut immédiatement commandé et Michel-Ange se rendit à Carrare.

(3) Dans la Vie de Giuliano da San Gallo.

tombeau, et pour que le pape pût venir commodément le voir travailler on avait pratiqué un pont-levis de la galerie à l'atelier. Ces familiarités princières lui causèrent avec le temps de grands ennuis et engendrèrent beaucoup d'envie parmi les autres artistes qui travaillaient pour le pape. De toute cette œuvre, Michel-Ange n'exécuta, pendant la vie du pape, et après sa mort, que quatre statues entièrement terminées, et huit ébauchées, comme on le dira en son lieu. Comme, dans cette œuvre, il fit preuve d'une grande invention, nous allons donner l'ordonnance qu'il adopta. Pour que le tombeau fit un effet plus grandiose, il le voulut entièrement isolé, de manière qu'on pût le voir sur ses quatre faces, qui étaient longues deux de douze brasses et les deux autres de dix-huit ; la proportion était donc d'un carré et demi. L'extérieur était orné tout autour de niches séparées par des termes drapés à la partie supérieure, et qui soutenaient avec leur tête la première corniche; chaque terme, dans une attitude bizarre et originale, tenait enchaîné un prisonnier nu, dont les pieds reposaient sur un ressaut du soubassement. Ces prisonniers personnifiaient les provinces conquises par le pontife, et à qui il avait imposé l'obéissance à l'Église apostolique. D'autres statues également enchaînées devaient représenter les Vertus et les Arts, qui montraient ainsi être soumis à la mort, non moins que le pontife qui les pratiquait si honorablement. Aux quatre coins de la première corniche se dressaient les quatre grandes figures de la Vie active, de la Vie contemplative, de saint Paul et de Moïse. Au-dessus de la corniche s'élevaient des degrés, entourés d'une frise de bas-reliefs en bronze, d'enfants et d'autres figures ; enfin, au sommet, comme terminaison, il y avait deux figures dont l'une représentait le Ciel qui soutenait sur ses épaules, en riant, une bière tenue à l'autre extrémité par Cybèle, déesse de la Terre, plongée dans la douleur, ce qui signifiait que la Terre était privée de toutes les vertus par la mort d'un pareil homme, et que le Ciel se réjouissait de voir son âme passer à la gloire divine. On pouvait entrer et sortir du tombeau par des ouvertures pratiquées sur les milieux des côtés, et l'intérieur était en forme de temple ovale ; il devait y avoir au centre le sarcophage où l'on poserait le corps du pape, après sa mort. En somme, il y avait en tout quarante statues de marbre, sans compter les bas-reliefs, les enfants, l'ornementation, les corniches et les autres parties sculptées du monument. Pour plus de facilité, Michel-Ange voulut qu'une partie des marbres fussent transportés à Florence où il comptait passer l'été, pour éviter le mauvais air de Rome. Il exécuta, en plusieurs morceaux, toute une face du tombeau et termina de sa main, à Rome, deux prisonniers, œuvre vrai-

ment divine, ainsi que d'autres statues supérieures à tout ce qu'on a vu de mieux. Pendant une maladie qu'il fit chez lui (1), il donna les deux prisonniers au seigneur Ruberto Strozzi ; ils furent ensuite envoyés en cadeau au roi François I<sup>er</sup>, et sont actuellement à Écouen, en France. Michel-Ange ébaucha également huit statues à Rome et cinq à Florence ; il y fit une Victoire terrassant un prisonnier, qui est actuellement chez le duc Cosme, à qui elle fut donnée par Lionardo, neveu de Michel-Ange. Le Moïse (2), qu'il termina entièrement en marbre, a cinq brasses de haut ; aucune œuvre moderne ne pourra jamais l'égaliser en beauté, et on peut en dire autant des antiques. Assis dans une attitude pleine de gravité, il pose un bras sur les tables de la loi qu'il a à la main, et de l'autre main, il se tient la barbe qui, longue et échevelée, est exécutée de telle sorte que chaque poil, si difficile à rendre en sculpture, est filé avec une souplesse et une légèreté merveilleuses, chose impossible à croire que le ciseau ait pu rivaliser avec le pinceau. Le visage est celui d'un saint et d'un prince redoutable, et en le regardant on a envie de lui demander un voile et de lui couvrir la face, tant le regard est clair et lumineux, et tant le sculpteur a bien rendu dans le marbre le pouvoir divin que Dieu avait imprimé sur le saint visage de ce prophète. Les vêtements sont, en outre, découpés et traités avec des plis admirables. les bras musclés, les mains osseuses et nerveuses sont exécutés avec la même perfection que les jambes, les genoux et les pieds munis de chaussures originales. En un mot, toute l'œuvre est finie au point que Moïse peut être appelé plus que jamais l'ami de Dieu, puisque, si longtemps avant les autres, il a voulu préparer son corps pour la résurrection finale, grâce aux mains de Michel-Ange. Chaque jour de Sabbat, les juifs viennent en foule (3), hommes et femmes, pour le contempler et l'adorer, comme une chose divine plutôt qu'humaine. C'est ainsi que Michel-Ange parvint à terminer une des petites faces du tombeau, qui fut ensuite fixée à une paroi de San Piero in Vincola. On raconte que, pendant qu'il y travaillait (4), le reste des marbres nécessaires aborda à Ripa, et il les fit conduire pour être joints aux autres sur la place de Saint-Pierre. Comme il fallait les payer à celui qui les avait amenés, Michel-Ange alla, selon son habitude, demander

(1) En 1550. Les deux prisonniers sont au Louvre. Quatre autres statues sont dans la grotte du jardin Boboli. La Victoire, ou plutôt le groupe de deux figures viriles, est au Musée National.

(2) En place, à San Pietro a Vincoli.

(3) Vasari dit : aussi nombreux que des étourneaux.

(4) Avril 1506.



l'argent au pape. Sa Sainteté étant ce jour-là occupée à des affaires concernant les événements de Bologne, Michel-Ange retourna chez lui et paya les marbres de sa poche, pensant recevoir sous peu du pape l'ordre de paiement. Il retourna un autre jour au palais, pour en parler au pape, et comme il éprouvait de la difficulté à entrer, parce qu'un palefrenier lui dit de prendre patience, et qu'il avait reçu l'ordre de ne pas le laisser entrer, un évêque dit au palefrenier : « Peut-être ne connais-tu pas cet homme ? — Je le connais parfaitement bien, au contraire, répondit le palefrenier ; mais je suis ici pour exécuter les ordres de mes supérieurs et du pape. » Cet acte déplût à Michel-Ange, et trouvant qu'on le traitait différemment des jours précédents, il dit avec indignation au palefrenier de répéter au pape que dorénavant, quand le pape le ferait demander, il serait ailleurs. Puis étant retourné chez lui, il monta en poste (1), vers les deux heures de la nuit, laissant ordre à deux serviteurs de vendre toutes ses affaires à des juifs et de le suivre à Florence, où il se rendait. Il ne s'arrêta qu'à Poggibonsi, quand il se trouva en sûreté sur le territoire florentin. Peu après, arrivèrent cinq courriers porteurs de lettres du pape, pour le ramener en arrière; ni les prières, ni les menaces que contenaient les lettres, et par lesquelles le pape lui ordonnait de revenir à Rome, sous peine de disgrâce, ne purent le fléchir. Finalement les courriers obtinrent de lui qu'il écrivit deux mots de réponse au pape, le priant de l'excuser s'il ne se présentait plus devant lui, puisque Sa Sainteté l'avait fait chasser comme un gueux, traitement indigne de ses longs et fidèles services. Il disait, en terminant, que le pape eût à se pourvoir d'un autre sculpteur qui voulût travailler pour lui.

Arrivé à Florence, Michel-Ange s'occupa, pendant les trois mois qu'il y resta, à terminer le carton de la grande salle que Pier Soderini, gonfalonier, désirait le voir mettre à exécution. Pendant ce temps, arrivèrent à la Seigneurie trois brefs du pape, qui lui enjoignaient de renvoyer Michel-Ange à Rome; aussi celui-ci, voyant la furie du pape, et craignant pour sa sûreté, eut un moment l'intention, à ce que l'on dit, de se rendre à Constantinople, au service du Grand Turc, qui lui avait fait demander, par quelques moines de saint François, de venir auprès de lui, pour jeter un pont allant de Stamboul à Péra. Enfin convaincu, malgré toute sa résistance, par Pier Soderini, d'aller trouver le pape, avec la personne sûre, puisqu'on l'envoyait comme ambassadeur de la ville, il accompagna le cardinal Soderini, frère du gonfalonier, qui

(1) Le samedi après Pâques.



devait l'introduire devant le pape, et ils allèrent ensemble à Bologne où celui-ci était déjà arrivé de Rome (1). On raconte aussi d'une autre manière le départ de Michel-Ange de Rome : le pape se serait fâché contre l'artiste qui ne voulait lui laisser voir aucune des œuvres auxquelles il travaillait, et qui soupçonnait le pape de s'introduire furtivement chez lui, pendant qu'il n'était pas à son travail, pour voir ce qu'il faisait. On dit même qu'un jour, le pape, ayant corrompu des apprentis de Michel-Ange, pour pouvoir pénétrer dans la chapelle du pape Sixte, son oncle, qu'il lui faisait peindre, Michel-Ange se cacha, parce qu'il se doutait de la trahison des siens, empêcha *le pape d'entrer* dans la chapelle, en ferma la porte, et le força ainsi, ne se doutant pas que c'était lui, à s'en retourner tout en colère. Quoi qu'il en soit, il est certain qu'il eut des contestations avec le pape, et qu'il dut ensuite s'enfuir, croyant n'être pas en sûreté. Il n'était pas arrivé à Bologne, et à peine débotté, que des familiers du pape vinrent le chercher et l'amènèrent devant Sa Sainteté, qui était dans le palais des Seize, en compagnie d'un évêque de la suite du cardinal Soderini, car ce cardinal, étant malade, n'avait pu se rendre au palais. Arrivé devant Jules II, Michel-Ange se mit à genoux, et le pape, le regardant de travers, comme indigné, lui dit : « Au lieu de venir auprès de nous, tu as attendu que nous allions te chercher ! » voulant dire que Bologne était plus près de Florence que Rome. Michel-Ange, en s'inclinant, mais à haute voix, lui demanda humblement pardon, disant qu'il avait agi par emportement, ne pouvant supporter d'avoir été chassé, mais que, puisqu'il se reconnaissait fautif, il fallait lui pardonner. L'évêque, qui avait présenté Michel-Ange au pape, voulut l'excuser, et dit à Sa Sainteté que ces artistes étaient des ignorants, et qu'en dehors de leur partie, ils n'étaient bons à rien ; que, par conséquent, on devait lui pardonner. Alors le pape se fâcha et frappa d'un bâton l'évêque, en disant : « Ignorant toi-même, qui dis des sottises à cet homme, à qui nous n'avons rien dit nous-même. » Puis il fit pousser dehors l'évêque par ses palefreniers, avec des bourrades, et s'étant apaisé, il donna sa bénédiction à Michel-Ange, qui fut bien traité à Bologne, et à qui le pape commanda sa propre statue, en bronze, haute de cinq brasses. L'attitude que l'artiste lui donna était très belle, parce qu'elle était pleine de grandeur et de majesté, les vêtements reflétaient la richesse et la magnificence, enfin le visage était effrayant d'énergie et de vivacité. Cette statue fut posée (2) dans une

(1) Jules II entra à Bologne le 10 novembre 1506.

(2) Le 21 février 1506. Elle coûta mille ducats d'or et pesait dix-sept mille livres.

niche, au-dessus de la porte de San Petronio. On raconte que pendant qu'il y travaillait, le Francia, orfèvre et peintre excellent, vint pour la voir, ayant entendu parler avec force éloges de Michel-Ange et de ses œuvres, et n'en ayant encore vu aucune. Grâce à des intermédiaires, il put voir celle-là, et il en resta stupéfait. Michel-Ange lui ayant alors demandé ce qu'il lui en semblait, le Francia répondit que c'était une figure d'une belle coulée et d'un beau métal. Il parut alors à Michel-Ange que le Francia louait plus la matière que le travail et lui dit : « J'ai la même obligation au pape Jules II qui me l'a donnée à faire, que vous aux droguistes qui vous fournissent des couleurs pour peindre », et tout en colère, devant tous les assistants, il lui dit qu'il n'était qu'un imbécile. A ce sujet, un fils du Francia étant venu le voir, quelqu'un dit à Michel-Ange que c'était un beau jeune homme, et Michel-Ange lui dit : « Ton père fait de plus belles figures en chair qu'en peinture. » Parmi les gentilshommes qui assistèrent à ces divers incidents, il y en eut un, je ne sais son nom, qui demanda à Michel-Ange quelle était à son avis la plus grande, de la statue du pape, ou d'une paire de bœufs. Michel-Ange répondit : « Cela dépend des bœufs. S'il s'agit de ceux de Bologne, évidemment les nôtres de Florence sont plus petits. » Il termina en terre cette statue, avant que le pape partît de Bologne pour Rome ; Sa Sainteté étant allée la voir, on ne savait quoi mettre dans la main gauche de la statue, la main droite étant levée dans un mouvement si fier que le pape demanda si elle donnait la bénédiction ou la malédiction. Michel-Ange répondit que cela dépendrait du peuple de Bologne, selon qu'il serait avisé ou non, et ayant demandé au pape s'il devait lui mettre un livre dans la main gauche, Jules répondit : « Fais-moi tenir une épée, car je ne connais rien aux lettres. » Le pape laissa dans la banque de Messer Antonmaria da Lignano mille écus pour que la statue fût terminée, et elle fut enfin posée, après seize mois de travail, sur le fronton de la façade antérieure de San Petronio. Elle fut jetée à terre par les Bentivogli (1), et le bronze en fut vendu au duc Alphonse de Ferrare, qui en fit faire une pièce d'artillerie nommée la Giulia ; la tête seule fut sauvée et se trouve actuellement dans la garde-robe du duc (2).

Tandis que le pape s'en était retourné à Rome, et que Michel-Ange terminait sa statue à Bologne, étant donc absent de Rome, Bramante, ami et parent de Raphaël d'Urbin, et par conséquent peu ami de Michel-

(1) Le 30 décembre 1511.

(2) Elle est perdue.

Ange, voyant que le pape se plaisait et augmentait l'importance des travaux de sculpture, médita de lui en faire passer le goût, de manière qu'au retour de Michel-Ange, Sa Sainteté ne fit plus travailler à terminer son tombeau. Bramante lui disait qu'il avait l'air de se dépêcher de mourir, et que cela portait malheur de préparer pendant sa vie sa propre sépulture. Bramante et Raphaël persuadèrent si bien le pape, qu'au retour de Michel-Ange, Sa Sainteté, en mémoire du pape Sixte, son oncle, lui fit peindre la voûte de la chapelle que ce dernier avait fait élever dans le palais. Bramante et les autres rivaux de Michel-Ange espéraient ainsi l'arracher à la sculpture, dans laquelle ils reconnaissaient sa grande perfection, et ils pensaient le mettre au désespoir, en le faisant peindre, car il n'avait pas l'expérience de la fresque, travail moins honorable, dans lequel ils pensaient le voir rester en arrière de Raphaël. Dans le cas, au contraire, où il réussirait, ils espéraient amener entre le pape et lui quelque contestation par suite de laquelle, d'une manière ou de l'autre, il en résulterait son expulsion. Michel-Ange étant donc de retour à Rome, et le pape étant décidé à ne pas faire terminer pour le moment son tombeau, Sa Sainteté l'entreprit pour qu'il peignît la voûte de la chapelle Sixtine. Michel-Ange, qui désirait terminer le tombeau, et à qui le travail de la voûte paraissait grand et difficile, étant donné le peu de pratique qu'il avait des couleurs, chercha par tous les moyens à se décharger de ce fardeau, en mettant en avant le nom de Raphaël. Mais, plus il s'excusait, plus le désir du pape devenait impérieux, impétueux comme il l'était dans toutes ses entreprises. Et poussé par les rivaux de Michel-Ange, particulièrement par Bramante, le pape, qui était vif, faillit se fâcher avec Michel-Ange. Celui-ci, voyant que le pape persistait dans son intention, se résigna et le pape ordonna à Bramante de faire construire l'échafaudage. Bramante le fit en forme de pont suspendu par des cordes qui traversaient la voûte ; ce que voyant, Michel-Ange demanda à Bramante comment il ferait pour boucher les trous, quand les peintures de la voûte seraient terminées. Bramante lui répondit : « On y pensera après, il n'était pas possible de faire autrement. » Michel-Ange reconnut par ce propos, ou bien que Bramante s'y entendait peu, ou qu'il ne lui voulait pas de bien ; aussi alla-t-il voir le pape et lui dit-il que le pont ne valait rien, que Bramante n'avait pas su l'organiser, et le pape lui dit, en présence de Bramante, qu'il le fît comme il l'entendrait. Michel-Ange l'établit sur les contrefiches du mur, de manière à ne pas toucher la voûte, procédé qu'il apprit à Bramante et aux autres, et qui a été fréquemment employé. Ce fut un pauvre menuisier qui le confectionna, et il le munit

d'une telle quantité de cordes que, l'ayant vendu ensuite, il put grossir la dot d'une de ses filles, car Michel-Ange lui en fit cadeau. Pendant qu'il commençait à faire les cartons de la voûte, le pape voulut encore que l'on jetât à terre les peintures des parois qui avaient été faites auparavant du temps du pape Sixte, et décida que, pour tout ce travail, Michel-Ange recevrait quinze mille ducats, prix qui fut fixé par Giuliano da San Gallo. Michel-Ange, obligé, à cause de la grandeur de l'entreprise, de recourir à des aides, en demanda à Florence ; non seulement il voulut montrer que ceux qui avaient peint avant lui dans la chapelle allaient lui rester bien inférieurs, mais encore il voulut apprendre aux artistes modernes comment on dessine et comment on peint. Le sujet qu'il choisit l'entraîna à de si grandes hauteurs qu'il termina tout d'abord les cartons. Voulant ensuite passer à la fresque, et n'en ayant jamais fait, il fit venir de Florence à Rome quelques peintres de ses amis, parmi lesquels il y avait d'habiles praticiens. Ils devaient lui donner leur aide et il voulait voir leur manière de peindre à fresque. C'étaient, entre autres, le Granacci, Giulian Bugiardini, Jacopo di Sandro, l'Indaco le vieux, Agnolo di Donnino et Aristotile. Ainsi, s'attaquant à l'œuvre, il leur fit commencer quelques morceaux comme essai. Mais, voyant que leurs peintures restaient bien en deçà de ce qu'il voulait d'eux et n'étant nullement satisfait, il se résolut un matin à faire jeter à terre tout ce qu'ils avaient déjà fait, et s'enfermant dans la chapelle, il ne voulut pas leur ouvrir, de même qu'il ne se laissa plus voir d'eux, dans la maison qu'il habitait. Se croyant joués et trouvant que la farce durait trop longtemps, ils prirent leur parti et retournèrent à Florence, à leur grande honte. Michel-Ange, résolu à faire tout le travail par lui-même (1), le conduisit à bonne fin, avec une grande application et un soin extrême. Il ne se laissait plus voir, pour ne pas donner d'occasion d'avoir à montrer son œuvre, de sorte que, plus il se cachait, plus croissait le désir du monde de voir ce qu'il faisait.

Le pape Jules était très désireux de voir les travaux en cours et sa curiosité était d'autant plus éveillée par le fait qu'on les lui cachait. Il voulut donc un jour aller les voir, mais Michel-Ange ne lui ouvrit pas la porte, et il en résulta une discussion, à la suite de laquelle Michel-Ange quitta Rome, comme nous l'avons raconté plus haut. Ainsi que je l'ai appris de lui-même, quand j'ai voulu éclaircir le fait, le tiers de la voûte était déjà terminé, quand il se produisit des moisissures pro-

(1) Il le commença le 10 mai 1508.



venant du vent du nord qui soufflait pendant l'hiver. En effet, la chaux de Rome, qui est faite avec du travertin blanc, ne sèche pas vite, et si on la mélange avec de la pouzzolane qui est de couleur tannée, elle fait une composition foncée, puis, quand on l'étend liquide et chargée d'eau et que le mur en est bien imprégné, elle fait des fleurs en séchant. Ces fleurs étaient produites par l'humidité qui se porte à la surface, et qui disparaît avec le temps, mais en laissant le mur taché. Michel-Ange était désespéré, et ne voulait plus continuer son travail ; comme il s'excusait auprès du pape de ce qu'il ne réussissait pas, Sa Sainteté lui envoya Giuliano da San Gallo qui lui indiqua la cause, l'encouragea à continuer et lui indiqua le moyen de faire disparaître les moisissures. Il amena donc son travail à la moitié de la voûte, et le pape, qui était venu l'examiner, en montant par les échelles de bois, avec l'aide de Michel-Ange, voulut que cette moitié fût découverte ; il était, en effet, impatient de nature et ne pouvait attendre la fin du travail, qu'il eût la dernière main, comme on dit. Aussitôt que l'œuvre fut découverte, tout Rome se rendit à la chapelle, pour la voir, et le pape, qui fut le premier arrivé, n'attendit pas que la poussière provenant de la destruction de l'échafaudage fût tombée. Raphaël d'Urbin, qui excellait à imiter les autres, vint aussi voir la voûte et changea immédiatement sa manière ; pour montrer tout son talent, il fit aussitôt les Prophètes et les Sibylles que l'on voit dans l'église della Pace ; Bramante alors essaya de lui faire allouer l'autre moitié de la voûte. Michel-Ange, l'ayant appris, s'en plaignit au pape et lui dit, sans aucun égard, beaucoup de mal des mœurs et des œuvres d'architecture de Bramante, en indiquant les défauts que l'on découvrit plus tard et qu'il dut corriger, quand il fut architecte de Saint-Pierre. Mais le pape, reconnaissant chaque jour davantage le génie de Michel-Ange, voulut qu'il continuât le travail, et, d'après la partie découverte, jugea que Michel-Ange ferait l'autre moitié encore plus belle. C'est ainsi qu'il acheva toute la peinture de la voûte en vingt mois (1), tout seul, sans autre aide que de ceux qui lui broyaient les couleurs. Michel-Ange s'était plaint plusieurs fois que le pape le pressait trop, et qu'il ne pouvait finir son travail à sa guise, le pape l'importunant sans cesse, pour savoir quand il aurait terminé. Un jour, Michel-Ange lui dit qu'il finirait quand il serait satisfait de son œuvre. « Et moi, je veux, répondit le pape, que tu te conformes à notre désir d'avoir ce travail terminé rapidement. » Il ajouta que, s'il le faisait attendre encore longtemps, il le ferait jeter

(1) Erreur : il lui fallut quatre ans.



en bas de son échafaudage. Aussi Michel-Ange, qui craignait et avec raison la colère du pape, activa la fin de son travail, sans perdre de temps, et, ayant enlevé les échafaudages, il le découvrit, le matin de la Toussaint, jour où le pape alla dans la chapelle célébrer la messe, à la grande satisfaction de toute la cité.

Michel-Ange désirait retoucher quelques parties à sec, comme avaient fait les vieux maîtres, dans les peintures des parois, en rehaussant les vêtements, le fond et les ciels d'outremer et d'ornements en or, pour donner plus de richesse et d'aspect. Le pape ayant appris que ces accessoires manquaient, et en ayant entendu dire grand bien par ceux qui les avaient vus, désirait que Michel-Ange les exécutât ; mais, comme il aurait été trop long de refaire l'échafaudage, on en resta là. Le pape, qui voyait souvent Michel-Ange, lui dit un jour : « Enrichis-moi la chapelle de couleurs et d'or, car elle est trop pauvre », et Michel-Ange lui répondit avec familiarité : « Saint Père, dans ce temps-là, les hommes ne portaient pas d'or sur leurs vêtements, et ceux qui sont peints là-haut étaient des saints, et n'avaient aucune richesse, parce qu'ils les méprisaient. » Cette œuvre fut payée à Michel-Ange, en plusieurs fois, par ordre du pape, trois mille écus, et elle en coûta vingt-cinq mille en couleurs. Il éprouva une fatigue incroyable à travailler sans cesse la tête renversée, et il avait finalement la vue tellement affaiblie, qu'il resta plusieurs mois à ne pouvoir lire, ni regarder de dessins, sauf de bas en haut. Néanmoins son ardeur croissait chaque jour que le travail avançait davantage, et il ne sentait pas la fatigue, tant il éprouvait de satisfaction à perfectionner l'ouvrage produit.

L'œuvre est divisée en cinq petits compartiments séparés par quatre plus grands, avec six lunettes sur chaque grand côté, et deux sur les petits ; entre ces lunettes, il y a les figures hautes de six brasses des Prophètes et des Sibylles. Les compartiments du milieu renferment l'histoire du monde, depuis la Création jusqu'au Déluge et à l'ivresse de Noé ; les lunettes renferment toute la généalogie du Christ. Dans les compartiments on ne remarque aucune recherche de perspectives et de raccourcis, et les dimensions des compartiments sont plutôt appropriées à celles des figures qu'inversement. Figures nues ou drapées sont également exécutées avec une perfection de dessin telle qu'on ne saurait faire mieux, qu'on ne l'a jamais fait, et qu'à peine peut-on l'imiter. Cette œuvre est vraiment le flambeau de l'art moderne, et la révolution qu'elle a faite dans l'art de la peinture est si grande qu'à elle seule elle a illuminé le monde entier, resté dans les ténèbres pendant tant de siècles. En vérité, les peintres n'ont plus à chercher d'inventions nou-

velles dans leurs attitudes, les compositions et les draperies des figures, pas plus que de nouveaux modes de têtes, et de grandeur dans les différentes parties, car tout cela se trouve réuni dans cette œuvre magistrale, en particulier, dans toutes ces figures debout ou assises, ou soutenant des festons de feuillages, qui portent les armes du pape Jules II, montrant que cette époque et son pontificat étaient bien l'âge d'or de l'Italie, qui n'était pas plongée dans les misères et les calamités qu'elle a éprouvées ensuite. Les figures assises, qui encadrent les petits compartiments, tiennent des disques où sont représentés des sujets peints en couleurs de bronze et d'or, et tirés du Livre des Rois. Le premier compartiment représente Dieu séparant la lumière des ténèbres : on le voit dans toute sa majesté, les bras levés et soutenu par sa seule volonté. Dans le deuxième compartiment, il crée le soleil et la lune ; soutenu par une quantité de petits anges, il est terrible à voir avec un remarquable raccourci des bras et des jambes. Il en est de même, dans le dit compartiment, quand il bénit la terre et crée les animaux en volant ; de quelque point de la chapelle que l'on regarde cette figure en raccourci, elle paraît tourner, mouvement analogue à celui du troisième compartiment, où il sépare la terre des eaux. Seule, la main divine de Michel-Ange était capable d'exécuter de pareilles figures. Vient ensuite la Création de l'Homme ; Dieu, porté par un groupe de petits anges nus, qui paraissent soutenir non pas une figure, mais tout le poids du monde, apparaît dans toute sa vénérable majesté, et tandis que, du bras gauche, il entoure le cou d'un ange, il tend l'autre vers Adam, figure admirable de beauté, d'attitude et de contours, et telle qu'on la croirait faite à nouveau par le Créateur, plutôt que sortie du pinceau et du dessin d'un pareil homme. La composition suivante représente la naissance d'Ève ; on y voit deux figures nues, l'une comme morte par l'effet du sommeil, l'autre née à la lumière et pleine de vie par le geste bénissant de Dieu. Le pinceau de cet artiste plein de génie a entièrement rendu la différence du sommeil et de la veille, et comment on peut exprimer dans toute sa grandeur, et avec des moyens humains, la majesté divine. Le sixième compartiment renferme à la fois Adam, persuadé par un serpent à tête de femme, prenant la pomme, et occasionnant ainsi en même temps sa mort et la nôtre ; ensuite Adam et Ève chassés du Paradis. Dans le geste de l'Ange apparaît avec grandeur et noblesse l'exécution de l'ordre d'un Seigneur irrité, et l'attitude d'Adam reflète à la fois le regret de son péché et la peur de la mort. Pareillement dans la femme on reconnaît la honte et le repentir, tandis que les mains croisées sur son sein, le cou dans les épaules, et la tête tournée vers l'Ange, elle paraît ressen-

tir plus de peur de la justice que d'espérance de la miséricorde divine. Non moins belle est la composition du Sacrifice de Noé ; l'un porte du bois, l'autre accroupi souffle le feu, quelques-uns égorgent la victime. Michel-Ange ne montra pas moins d'art dans le huitième compartiment représentant le Déluge, où l'on aperçoit divers genres de morts, et des hommes cherchant par différents moyens à sauver leur vie. Leurs têtes reflètent tout à la fois la peur d'être la proie de la mort, la terreur et le mépris de toute chose devant le danger. Quelques-uns, pleins de pitié, cherchent à s'entr'aider, en se hissant au sommet d'un rocher ; il y en a un surtout qui, tenant embrassé un autre à demi mort, veut le sauver, d'un mouvement qui ne saurait être plus naturel. Enfin on ne saurait rendre la beauté du neuvième compartiment représentant l'Ivresse de Noé ; pris de vin, ce dernier dort tout découvert, et, devant lui, un de ses fils se rit de son père, tandis que les deux autres voilent sa nudité, épisode rendu avec le talent d'un artiste incomparable, et qui ne saurait être vaincu que par lui-même. Comme si ce génie s'était enflammé par l'ouvrage produit, il se releva et se montra plus grand encore dans les cinq Sibylles et les sept Prophètes, hauts de cinq brasses et plus, qui sont à droite et à gauche des petits compartiments ; leurs attitudes variées, la diversité et la beauté des draperies sont pleines d'invention et d'un jugement merveilleux, et ils apparaissent divins à qui considère les passions dont ils sont animés. Jérémie, les jambes croisées et tenant sa barbe d'une main, appuie le coude sur son genou, et laisse pendre l'autre bras, la tête penchée, de manière qu'il montre bien la mélancolie, les pensées qui l'agitent et la douleur que lui cause son peuple. Il en est de même des deux enfants qui sont derrière lui, et de la Sibylle Persique qui vient après, du côté de la porte, et dans laquelle voulant exprimer la vieillesse, outre qu'il l'a enveloppée de vêtements, pour montrer que son sang est glacé par l'âge. Michel-Ange lui a fait approcher son livre très près des yeux, ses yeux étant également affaiblis. Vient ensuite le Prophète Ézéchiël, vieux, dans une attitude pleine de mouvement, et tout enveloppé de vêtements ; d'une main, il tient un rouleau de prophéties, et, l'autre étendue, il paraît vouloir parler de choses hautes et grandes, en tournant la tête ; derrière lui, sont deux enfants qui lui présentent des livres. La Sibylle Erythrée est différente de la première Sibylle dont nous avons parlé plus haut. Tenant un livre éloigné de ses yeux, elle tourne la page, tandis que, un genou croisé sur l'autre, elle s'arrête, plongée dans ses réflexions, et pensant à ce qu'elle va écrire ; derrière elle, un enfant souffle sur un tison et allume sa lampe. Cette figure est d'une beauté extraordinaire quant au visage, à la coif-

fure et à la disposition des draperies ; elle a les bras nus, qui sont aussi beaux que les autres parties. Le Prophète Joël, qui vient ensuite, a pris un papier et le lit avec autant d'ardeur que d'attention ; d'après son attitude, on voit qu'il se complaît tant à ce qu'il trouve écrit, qu'il paraît être une personne vivante qui s'est appliquée tout entière à quelque occupation. Au-dessus de la porte de la chapelle est assis le vieux Zacharie qui, cherchant dans un livre une chose sans la trouver, a les jambes inégalement placées, et, tandis que l'ardeur de rechercher ce qu'il ne trouve pas le fait se tenir ainsi, il ne s'aperçoit pas de la fatigue qu'il éprouve dans une si incommode position. Cette figure est très belle, elle reflète la vieillesse, et elle est sommairement rendue, avec peu de plis dans les draperies. La Sibylle Delphique, que l'on voit de l'autre côté de l'autel, et qui montre quelques écritures, n'est pas moins digne d'éloges, avec les enfants qui l'entourent, que les autres Sibylles. Mais qui verra le Prophète Isaïe, qui vient après, jugera que cette figure est tirée de la nature même, qui est la vraie mère des arts ; c'est une figure bien étudiée, qui peut enseigner largement tous les préceptes de la bonne peinture. Plongé dans ses pensées, il a le bas des jambes croisées et, tenant un doigt dans un livre, pour marquer la page qu'il lisait, il a l'autre coude appuyé sur le livre et la joue sur la main ; appelé par un des enfants qui sont derrière lui, il tourne simplement la tête, sans bouger le reste du corps. La vieille Sibylle de Cumes, qui suit, est assise et étudie dans un livre, avec une grâce extrême, et non sans une belle attitude, ainsi que les deux enfants qui sont derrière elle. Le jeune homme, qui représente le Prophète Daniel, est rendu de manière qu'on ne saurait ajouter rien de mieux par la pensée ; écrivant dans un grand livre, il y copie certaines choses qu'il tire d'un autre livre, et avec une ardeur incroyable. Pour soutenir le poids du livre, Michel-Ange a placé un enfant entre ses jambes, et jamais pinceau tenu par quelque main que ce soit ne pourra rendre aussi bien cet ensemble. Il en est de même de la belle figure de la Sibylle Libyque qui, ayant écrit un grand volume tiré d'autres livres, se lève dans une attitude toute féminine, pour se mettre debout, et paraît tout à la fois vouloir se lever et fermer le volume, chose difficile à rendre, pour ne pas dire impossible, par un autre que celui qui l'a composée.

Que dire des quatre sujets qui sont au coin, dans les pendentifs de la voûte ? Dans le premier, David, avec toute la force juvénile qu'il mit à vaincre le géant, va lui couper la tête, au grand étonnement de quelques soldats qui sont autour du camp. Non moins admirables sont les attitudes des deux femmes, dans l'histoire de Judith, qui remplit un



autre coin ; on y voit le corps d'Holopherne privé de sa tête que Judith jette dans un panier posé sur la tête d'une vieille servante qui, étant grande de sa personne, se baisse afin que Judith puisse l'atteindre. Tandis que celle-ci va recouvrir la tête, elle tourne la tête vers le corps qui, un bras et une jambe en l'air, paraît faire du bruit dans la tente, et elle montre dans son attitude la crainte de l'alarme au camp et la peur de la mort ; peinture vraiment admirable. Plus belle et plus divine encore non seulement que cette peinture, mais encore que toutes les autres, est l'histoire du serpent de Moïse, qui est au-dessus du coin gauche de l'autel ; on y voit les Hébreux assaillis par des serpents qui les mordent et les piquent, tandis que Moïse a posé le serpent d'airain sur un bûcher. Privés d'espérance, ils cherchent à échapper aux morsures et ils s'enlacent de manière à rendre tout mouvement impossible ; les uns crient et d'autres se désespèrent, à demi-renversés. Non moins beaux sont ceux qui, regardant le serpent d'airain, sentent leurs douleurs s'apaiser et, revenant à la vie, le contemplent avec une suprême reconnaissance ; il y a surtout une femme qui est soutenue par un homme, de manière que l'on reconnaît parfaitement le désir de l'homme qui le pousse à l'aider, et le besoin d'assistance qu'elle éprouve dans un pareil tourment. Enfin, dans la quatrième histoire, où Assuérus, étant au lit, lit les annales de son règne, il y a des figures très belles ; à côté, trois personnes à table représentent l'assemblée, à la suite de laquelle le peuple juif fut délivré et Aman mis en croix. Ce dernier présente un raccourci extraordinaire ; le tronc qui soutient sa personne et le bras qui vient en avant paraissent non pas peints, mais réels et en relief, de même que la jambe qu'il jette en avant et d'autres parties du corps qui sont en arrière, figure certes difficile et admirable, entre les plus difficiles et les plus belles. Mais il serait trop long de décrire toutes les fantaisies et les sujets différents représentés, ainsi que toute la série des patriarches, en commençant aux fils de Noé, pour exprimer la généalogie du Christ. On ne saurait montrer la diversité qu'on y remarque dans les visages, les têtes, les draperies, l'infinité de caprices nouveaux et extraordinaires et judicieusement composés. Dans tout l'ensemble, il n'y a pas de point qui ne soit à sa place et toutes les figures sont représentées avec des raccourcis si beaux et si savants que c'est une chose vraiment divine. Qui n'admira pas et ne restera pas stupéfait en voyant l'aspect terrible de Jonas, dernière figure de la chapelle ? Elle fait que la voûte, par la puissance de l'art, paraît droite, au lieu de venir en avant, par sa concavité naturelle, parce que cette figure se renverse en arrière ; de même que, grâce au dessin, aux ombres et aux



lumières, elle paraît véritablement se courber en arrière. Heureuse notre époque! Heureux les artistes de notre temps! On doit vous appeler ainsi, vous qui, de votre temps, avez pu vous remplir les yeux, jusqu'alors tenus dans les ténèbres, de l'éclatante clarté de cette source lumineuse, vous qui avez eu la route aplanie et débarrassée de tout ce qui était difficile, par un si rare et si merveilleux artiste. Certes, la gloire qu'il retira de ses peines doit vous faire connaître et proclamer que c'est lui qui souleva le bandeau qui couvrait les yeux de votre esprit si plein de ténèbres, et qui a démêlé le vrai du faux qui obscurcissait votre intelligence. Remerciez-en donc le ciel, et efforcez-vous d'imiter Michel-Ange en toute chose.

Quand il découvrit son œuvre, le monde y accourut de toutes parts et ce fut assez pour que tous restassent muets d'admiration. Aussi le pape, dont elle exalta le génie et qu'elle poussa à de plus grandioses entreprises, récompensa-t-il Michel-Ange par de grandes sommes et de riches dons, ce qui faisait dire parfois à Michel-Ange que le pape, par ses faveurs, montrait bien qu'il savait apprécier son mérite. Si, par suite de son humeur naturelle, le pontife le brusquait parfois, il lui faisait ensuite oublier l'offense par des dons et des faveurs signalées. C'est ainsi qu'un jour, Michel-Ange ayant demandé la permission d'aller à Florence pour assister à la fête de saint Jean, avec un peu d'argent pour faire le voyage, le pape dit : « Et cette chapelle, quand sera-t-elle livrée? — Quand je le pourrai, Saint Père, répondit Michel-Ange. — Quand je le pourrai, quand je le pourrai!... dit le pape en grondant et en frappant Michel-Ange d'un bâton qu'il tenait à la main; je te la ferai bien finir, moi! » Michel-Ange étant retourné chez lui, pour se mettre en route et se rendre à Florence, le pape lui envoya aussitôt cinq cents écus par Cursio, son camérier, craignant qu'il ne fit des siennes, et avec toutes sortes d'amitiés pour l'apaiser. Aussi bien, Michel-Ange connaissait l'humeur du pape et s'en riait, aimant ce pontife, et voyant que, quoi qu'il arrivât, tout se terminait toujours à son avantage, et que le pape ne négligeait rien pour conserver son amitié.

Les peintures de la chapelle terminées, et pendant qu'il vivait encore, le pape ordonna que, s'il venait à mourir, le cardinal Santiquattro (1) et le cardinal Aginense (2), son neveu, eussent à faire terminer son tombeau, sur un plan moindre que le premier, et Michel-Ange se mit

(1) Lorenzo Pucci, nommé cardinal par Léon X, en 1513.

(2) Leonardo Grosso della Rovere, fils d'une sœur de Sixte IV. Le deuxième contrat est du 6 mai 1513; le troisième, des 4 et 8 juillet 1516.

à cette nouvelle besogne. Ainsi il commença volontiers ce tombeau, pensant le conduire à fin, sans tous ces empêchements; mais il n'éprouva que du dégoût et en retira plus d'ennuis et de soucis que d'aucune autre entreprise. Il lui en resta même, pendant un certain temps, la réputation d'être ingrat envers ce pape qui l'avait tant aimé et favorisé. S'étant donc remis au tombeau et y travaillant continuellement, tout en mettant au net des dessins pour couvrir de peintures les parois de la chapelle Sixtine, il eut la mauvaise fortune de ne pouvoir donner à son œuvre une fin digne de la perfection qu'il y avait mise au début, car le pape Jules mourut à cette époque (1), et le tombeau fut abandonné par suite de l'élection du pape Léon X (2). Celui-ci, qui n'était pas inférieur en mérite et en grandeur d'âme à Jules II, désirait laisser dans Florence, sa patrie, parce qu'il était le premier pape originaire de cette ville, les merveilles qu'un grand prince comme lui pouvait faire exécuter, et qui devaient perpétuer son nom, ainsi que celui d'un artiste divin, son concitoyen. Ayant donc donné l'ordre que l'on entreprît la façade de San Lorenzo, à Florence, église construite par la maison de Médicis, il fut cause que le travail du tombeau resta interrompu et que Michel-Ange fut appelé à diriger la nouvelle construction (3), après que le pape lui eut demandé de donner son avis et de fournir un dessin. Michel-Ange résista autant qu'il le put, alléguant qu'il avait des obligations à remplir envers les cardinaux Santiquattro et Aginense, au sujet du tombeau. Le pape lui répondit de ne pas s'en préoccuper, qu'il y avait déjà pensé et fait en sorte que Michel-Ange fût libéré de ses engagements, enfin qu'il avait promis que Michel-Ange s'occuperait, à Florence, des statues du tombeau, comme il l'avait déjà fait auparavant. Tout cela ne se passa pas sans le déplaisir des cardinaux et de Michel-Ange, qui s'en alla désolé. Il y eut ensuite de nombreuses discussions, au sujet de la façade de San Lorenzo, dont le pape aurait voulu répartir le travail entre différentes personnes. De nombreux artistes concoururent pour l'architecture, et des dessins furent présentés par Baccio d'Agnolo, Antonio da San Gallo, Andrea et Jacopo Sansovino, et le charmant Raphaël d'Urbin, qui fut ensuite emmené par le pape à Florence, à ce sujet. Alors Michel-Ange se décida à faire un modèle et à ne souffrir qu'aucun chef ou guide, autre que lui, ne fût préposé à la construction. Mais le fait de ne vouloir pas d'aide fut

(1) Le 21 février 1513.

(2) Le 15 mars 1513.

(3) 19 janvier 1518. Le contrat fut rompu, avec l'assentiment du pape, le 12 mars 1520.

cause que ni lui, ni les autres ne purent opérer, et les maîtres énoncés ci-dessus retournèrent, découragés, à leurs travaux habituels. Michel-Ange, devant aller à Carrare, avait à se faire payer par Jacopo Salviati une provision de mille écus, mais quand il se présenta chez Jacopo, celui-ci était enfermé dans son bureau pour quelque affaire, et Michel-Ange ne voulut pas attendre, mais partit immédiatement et se rendit à Carrare (1). Jacopo, cependant, apprit que Michel-Ange était venu chez lui, et, ne le trouvant plus à Florence, il lui envoya les mille écus à Carrare. Le porteur demanda un reçu à Michel-Ange qui lui répondit que cet argent allait être dépensé pour le compte du pape, et que ce n'était pas son propre profit, qu'il n'avait qu'à le remporter, parce que lui n'avait pas l'habitude de faire des reçus pour les autres. Aussi le porteur, n'osant pas insister, revint sans reçu à Florence. Tandis que Michel-Ange était à Carrare et qu'il faisait extraire des marbres, tant pour le tombeau de Jules II que pour la façade de San Lorenzo, pensant qu'il pourrait la terminer, on lui écrivit que le pape avait appris que, dans les montagnes de Pietrasanta, à Seravezza, sur le territoire florentin, presque au sommet de la plus haute montagne, appelée l'Altissimo, il y avait des marbres aussi bons et aussi beaux que ceux de Carrare. Michel-Ange le savait bien, mais il ne voulait pas y recourir, parce qu'il était l'ami du marquis Alberigo, seigneur de Carrare, et que, pour le profit de celui-ci, il préférerait plutôt extraire de ses marbres que de ceux de Seravezza. Peut-être jugeait-il que cette dernière extraction serait longue et ferait perdre beaucoup de temps, ce qui arriva effectivement. Il fut néanmoins obligé de se rendre à Seravezza, bien qu'il affirmât qu'on y éprouverait plus d'ennuis et de dépense, comme cela arriva en effet au commencement, et peut-être exagérait-il. Mais, comme le pape ne voulut rien entendre, il fallut ouvrir une route de plusieurs milles de longueur, à travers les montagnes, et pour cela briser les rochers à coups de pics et de leviers, pour aplanir, enfoncer des pilotis dans les endroits marécageux, en sorte que Michel-Ange y passa plusieurs années, pour exécuter la volonté du pape, et qu'on en tira finalement cinq colonnes de moyenne grandeur, dont une est sur la place de San Lorenzo, à Florence, et les autres sur la marine, au port d'embarquement. Pour cette raison également, le marquis Alberigo, à qui on enlevait la fourniture des marbres, devint grand ennemi de Michel-Ange, sans qu'il y eût de la faute de ce dernier. Il tira encore, outre les colonnes susdites, beaucoup de marbres qui sont actuellement

(1) Il y resta de 1516 à 1517.

au pied des carrières, depuis plus de trente ans ; mais, depuis, le duc Cosme a fait terminer la route.

Michel-Ange, s'étant décidé à revenir à Florence, perdit beaucoup de temps à s'occuper d'une chose et de l'autre ; il fit, par exemple, pour le palais Médicis, un modèle de fenêtres grillées qui éclairent les chambres du coin (1). Il passa plusieurs années à extraire des marbres ; à la vérité, pendant qu'il y était occupé, il faisait des modèles de cire et d'autres projets pour la façade ; mais le temps passa et l'argent du pape qui y était affecté fut dépensé pendant les guerres de Lombardie. L'œuvre resta inachevée, par suite de la mort de Léon X, et il n'y eut d'exécuté que les fondations destinées à soutenir la façade, de même qu'on n'amena qu'une seule colonne en marbre, qui est actuellement sur la place San Lorenzo. La mort de Léon X plongea les arts et les artistes dans un tel marasme, tant à Rome qu'à Florence, que, tant qu'Adrien VI vécut, Michel-Ange resta à Florence, occupé au tombeau de Jules II. Adrien étant mort, le nouveau pape Clément VII (2) montra qu'en architecture, en sculpture et en peinture, il n'était pas moins désireux de laisser une grande renommée que Léon X et ses autres prédécesseurs. L'année 1525, Giorgio Vasari, étant encore enfant, fut conduit à Florence par le cardinal de Cortone (3), et placé auprès de Michel-Ange pour étudier. Celui-ci, ayant été appelé à Rome par le pape Clément VII, pour lequel il avait commencé la bibliothèque de San Lorenzo, et la nouvelle sacristie destinée à renfermer les tombeaux des aînés du pape, auxquels il travaillait, plaça Vasari auprès d'Andrea del Sarto, et vint lui-même dans l'atelier de celui-ci, pour le lui recommander.

Michel-Ange partit pour Rome en toute hâte, car il était tourmenté de nouveau par Francesco Maria, duc d'Urbin, et neveu du pape Jules II, qui se plaignait de lui, disant qu'il avait reçu 16.000 écus pour exécuter le tombeau, et qu'il passait son temps à Florence à ne rien faire. Le duc lui adressait force menaces, ajoutant que, s'il n'obtenait pas satisfaction, il saurait se venger. Quand Michel-Ange fut arrivé à Rome, le pape Clément, qui voulait se servir de lui, lui conseilla de traiter avec les agents du duc, qui, d'après lui, était plutôt le débiteur de Michel-Ange que son créancier, eu égard à ce qu'il avait déjà fait. La chose en resta là, puis le pape et Michel-Ange, après avoir parlé de différentes choses, tombèrent d'accord de terminer d'abord la

(1) Ces grilles n'existent plus.

(2) Elu le 19 novembre 1523.

(3) Silvio Passerini.

sacristie, et la bibliothèque de San Lorenzo, à Florence. Il quitta donc Rome, et, à Florence, commença par modifier la coupole de la sacristie qu'il fit orner de différentes manières et surmonter, par l'orfèvre Piloto, d'une boule à soixante-douze faces. Pendant qu'il faisait travailler à la coupole, quelques-uns de ses amis lui dirent : « Vous devriez modifier la lanterne, en vous inspirant de celle de Filippo Brunelleschi. » Et il leur répondit : « On peut la modifier, mais non l'améliorer. » A l'intérieur, il éleva quatre tombeaux (1), pour orner les parois, et pour contenir les corps des pères des deux papes, à savoir : Laurent le Magnifique et Julien, son frère ; Julien, frère de Léon X, et Laurent le duc, son neveu (2). Comme il voulut élever la sacristie sur le modèle de la vieille sacristie, qui est due à Filippo Brunelleschi, mais avec un autre ordre d'ornementation, il y fit intérieurement un ornement composite des plus variés et des plus nouveaux ; car il ne voulut pas suivre la tradition laissée par Vitruve et les anciens, que l'on continuait à employer, et les artistes doivent lui avoir une grande obligation d'avoir quitté le chemin commun parcouru jusqu'alors. Mais il se montra encore plus novateur dans la bibliothèque de San Lorenzo, en ce qui concerne la belle répartition des ouvertures, la division du plafond en compartiments, et la merveilleuse entrée de ce local. On ne saurait voir de dessin plus gracieux et plus ferme tout à la fois que celui des consoles, des niches, des corniches, et il n'y a pas d'escalier plus commode. Il y pratiqua un emmarchement si original et sortant tellement de l'habitude générale que tout le monde en resta étonné.

A cette époque, il envoya Pietro Urbano de Pistoia, son élève, à Rome, pour mettre en œuvre un Christ nu tenant la croix (3), figure admirable qui fut placée dans l'église de la Minerva, à côté de la grande chapelle, pour Messer Antonio Metelli (4). Survint le sac de Rome (5) et l'expulsion des Médicis de Florence. A la suite de cette révolution, ceux qui gouvernaient la ville, désirant refaire ses fortifications, nommèrent Michel-Ange commissaire général de toutes les fortifications (6). Il fit de nombreux dessins et fit travailler sur différents points de la ville, et finalement entoura de bastions la colline de San

(1) Primitivement il devait y en avoir six, à savoir : les quatre indiqués, plus ceux des deux papes.

(2) Julien, duc de Nemours, et Laurent, duc d'Urbino.

(3) En place ; commandé le 15 juin 1514, pour le prix de 200 ducats d'or ; terminé en 1521.

(4) Et deux autres Romains.

(5) En 1527.

(6) Le 6 avril 1529.



Miniato (1). On ne les fit pas en gazon, en clayonnages et en fascines, selon l'usage ordinaire, mais on employa des armatures enterrées en châtaigniers et en chênes entrelacés, ainsi que d'autres matériaux de bonne qualité ; au lieu de mottes de gazon, on posa des briques crues faites de bourre et de bouse de vache soigneusement battues et aplaties. La seigneurie de Florence envoya de plus Michel-Ange à Ferrare (2) examiner les fortifications élevées par le duc Alphonse I<sup>er</sup>, ainsi que son artillerie et ses munitions. Il fut reçu avec beaucoup de courtoisie par ce seigneur qui le pria d'exécuter pour lui quelque œuvre, tout à son aise, ce que Michel-Ange lui promit.

De retour à Florence, Michel-Ange s'occupait continuellement des fortifications de la ville, et néanmoins il travaillait à un tableau représentant une Lédà qu'il peignait en détrempe pour le duc ; ce fut une œuvre divine, comme nous le dirons plus tard. Il travaillait aussi en secret aux statues destinées aux tombeaux de San Lorenzo. Il resta bien six mois sur la colline de San Miniato, pour en activer les fortifications ; car si l'ennemi s'en était emparé, la ville était perdue, aussi s'en occupait-il avec ardeur. En même temps se continuaient les sculptures de la sacristie qui restèrent en partie inachevées, et qui comportaient sept statues. Il faut avouer qu'en sculpture et dans la partie architecturale de ces tombeaux, il a dépassé n'importe qui dans ces arts ; ces statues ébauchées en marbre par lui et terminées en rendent témoignage. L'une d'elles est une Vierge assise qui avance la jambe droite, ayant croisé les deux genoux ; l'Enfant Jésus, à cheval sur la cuisse la plus élevée, se tourne, dans une admirable attitude, vers sa mère, demandant le sein. Elle, le tenant d'une main, et s'appuyant de l'autre, se penche pour le lui donner ; bien qu'une partie soit restée à l'état d'ébauche et qu'on y reconnaisse l'effet de la gradine, on devine toute la perfection de l'œuvre. Mais on restera bien plus stupéfait devant les tombeaux des ducs Julien et Laurent de Médicis, quand on considérera que, au jugement de Michel-Ange, la terre était insuffisante pour leur donner une honorable sépulture, et qu'il voulut y faire coopérer toutes les parties du monde, pour surmonter les sarcophages, sous la forme de quatre statues, à savoir : sur le premier tombeau, le Jour et la Nuit, sur l'autre, l'Aurore et le Crépuscule. Ces statues sont exécutées avec de belles formes dans leurs attitudes, et un rendu remarquable des muscles ; elles suffiraient, si l'art venait à disparaître,

(1) Ces bastions existent encore.

(2) Le 28 juillet 1529.

à le faire revivre dans sa splendeur primitive. On y voit, outre ces statues, celles des deux capitaines, revêtus de leurs armures ; le duc Laurent, plongé dans ses réflexions, dans l'attitude d'un sage, a des jambes si bien faites que l'œil humain ne peut en voir de plus belles. L'autre est le duc Julien, plein de fierté dans le port de la tête et du cou ; l'enfoncement des yeux, le profil du nez, la fente de la bouche et les cheveux sont si divins, ainsi que les mains, les bras, les genoux et les pieds, en somme l'ensemble de ce que Michel-Ange exécuta est si beau que les yeux ne peuvent se fatiguer ni se rassasier de le regarder. Vraiment, qui verra la beauté des chaussures et de la cuirasse le prendra pour une créature céleste et non pas mortelle. Mais que dire de l'Aurore, représentée sous la figure d'une femme nue, capable de chasser la mélancolie de l'esprit, et de faire tomber le ciseau des mains du sculpteur. Dans son attitude, on reconnaît le désir qu'elle éprouve de se lever, encore tout accablée de sommeil, et il semble qu'en s'éveillant elle a trouvé fermés les yeux du grand duc. Aussi se tord-elle avec amertume, montrant sa grande douleur, dans son éternelle beauté. Que pourrais-je aussi dire de la Nuit ? Statue non pas extraordinaire, mais absolument unique. Qui a vu dans quelque siècle que ce soit des statues antiques ou modernes ainsi faites ? N'y reconnaît-on pas la quiétude du sommeil ainsi que la douleur et la mélancolie d'éprouver une pareille perte ? On croit que cette statue de la Nuit personnifie la véritable nuit dans laquelle étaient plongés tous ceux qui, pendant quelque temps, espérèrent, je ne dis pas surpasser Michel-Ange en sculpture et en dessin, mais simplement l'égaliser. Cette figure reflète la somnolence que l'on voit chez les personnes endormies. Aussi plusieurs hommes lettrés composèrent-ils en son honneur des vers latins et italiens, comme ceux-ci dont on ne connaît pas l'auteur (1) :

*La Notte, che tu vedi in sì dolci atti  
Dormire, fu da un Angelo scolpita  
In questo sasso : e, perchè dorme, ha vita :  
Destala, se no 'l credi, e parleratti.*

auxquels Michel-Ange répondit au nom de la Nuit :

*Grato mi è il sonno, e più l'esser di sasso :  
Mentre che il danno e la vergogna dura,*

(1) Attribués à Giovanbatista Strozzi. Traduction : La Nuit que tu vois dormir dans cette douce posture, — Fut sculptée par un Ange — Dans ce bloc ; comme elle dort, elle est en vie : — Eveille-la, si tu ne le crois pas, et elle te parlera. »

*Non veder, non sentir, m'è gran ventura ;  
Però non mi destar ; deh parla basso (1) !*

Certes, si l'inimitié qui règne entre la fortune et le génie, entre la grandeur de l'un et la jalousie de l'autre, n'avait pas empêché de conduire cette œuvre à sa fin, l'art aurait pu montrer à la nature qu'il la dépassait de beaucoup en toute pensée. Pendant que Michel-Ange y travaillait avec une ardeur et un amour sans pareils, le siège de Florence, qui ne lui permit pas de la terminer, augmenta d'intensité, l'an 1529. Aussi ne travailla-t-il plus, ou rarement, ayant été chargé par ses concitoyens de fortifier, outre la colline de San Miniato, toute la ville, comme nous l'avons déjà dit. Comme il avait prêté mille écus à la République, et qu'il se trouvait être des Neuf de la milice, chargés de tout ce qui concernait la guerre, il se consacra tout entier, en pensée et en action, à perfectionner les fortifications. Quand l'armée ennemie eut complètement investi la ville, et que l'espérance de se voir secourir eut abandonné les assiégés, les difficultés de la vie croissant chaque jour, Michel-Ange, s'estimant être dans un pas difficile, se décida à mettre sa personne en sûreté et à sortir de Florence, pour se rendre à Venise, sans faire connaître sa route à qui que ce fût.

Il partit donc secrètement par la voie de San Miniato (2), sans que personne le sût, emmenant avec lui Antonio Mini, son élève, et l'orfèvre Piloto, son fidèle ami ; ils emportèrent sur eux une camisole dans laquelle ils avaient cousu des écus. Arrivés à Ferrare, tandis qu'ils se reposaient, ils trouvèrent qu'en raison de la guerre et de la ligue de l'empereur et du pape contre Florence, le duc Alphonse d'Este avait donné des ordres et voulait savoir, en secret, de tous les hôteliers, les noms de tous ceux qu'ils logeaient et la liste des étrangers, de quelque nation qu'ils fussent, qu'on lui apportait chaque jour. Michel-Ange étant donc arrivé dans cette ville avec l'intention de ne pas être reconnu, à peine descendu de cheval, fut dénoncé par ce moyen au duc, qui en fut enchanté, étant devenu son ami. Ce prince avait beaucoup de grandeur d'âme, et tant qu'il vécut, il se plut à honorer le mérite. Il envoya aussitôt quelques-uns des premiers de sa cour, pour se présenter de sa part à Michel-Ange avec des chevaux pour

(1) « Il m'est doux de dormir, et encore plus d'être de pierre : — Tant que durent le malheur et la honte, — Ne pas voir, ne pas sentir, c'est un grand bonheur pour moi ; — Aussi ne me réveille pas ; je t'en prie, parle bas ! »

(2) Le 21 septembre 1529.

chercher son bagage, et pour amener Michel-Ange au palais, où l'attendait un bon logement. Ne se sentant pas libre, celui-ci fut contraint d'obéir, et de donner tout ce qu'il ne pouvait pas vendre ; il alla donc vers le duc, avec les envoyés, et laissa toutes ses affaires à l'hôtellerie. Le duc lui fit un accueil magnifique et, s'étant plaint de sa sauvagerie, il lui fit de riches présents, et voulut le garder à Ferrare avec une bonne provision. Mais Michel-Ange ne voulut pas rester, ayant l'esprit ailleurs ; le duc alors le pria de demeurer auprès de lui au moins tant que la guerre durerait, et lui offrit de nouveau tout ce qui était en son pouvoir. Michel-Ange, qui ne voulut pas être vaincu en courtoisie, le remercia infiniment, et se tournant vers ses deux compagnons, il dit au duc qu'il avait apporté avec lui, de Florence, douze mille écus, et qu'ils étaient, ainsi que sa personne, à son entière disposition. Le duc lui fit parcourir son palais, comme il l'avait déjà fait autrefois, et lui montra tout ce qu'il avait de rare, jusqu'à son portrait peint par Titien. Michel-Ange le loua beaucoup, mais ne voulut pas rester au palais et retourna à l'hôtellerie. Son hôtelier reçut sous main du duc quantité de choses pour bien le traiter, avec ordre de ne rien accepter à son départ, pour son logement. De Ferrare, Michel-Ange se rendit à Venise, où quantité de gentilshommes désirèrent le visiter ; mais lui, qui eut toujours l'idée qu'ils s'entendaient peu aux arts, quitta la Giudecca où il était logé ; on dit qu'il dessina alors, pour la République, le pont du Rialto, à la requête du doge Gritti, dessin remarquable pour l'invention et les ornements.

Mais sa patrie le réclamait avec beaucoup d'instances ; on lui demandait expressément de ne pas abandonner ses entreprises, et il reçut un sauf-conduit (1). Finalement, ne pouvant résister à son amour pour son pays, il revint, non sans danger. C'est à cette époque qu'il termina sa *Léda* qui, dit-on, lui avait été demandée par le duc Alphonse ; elle fut ensuite portée en France par Antonio Mini, son élève (2). Pendant le siège de Florence, il rendit plus fort le campanile de San Miniato, qui était battu violemment du camp ennemi, par deux pièces d'artillerie. Le tir des grosses pièces l'avait ébranlé et l'aurait certainement entièrement ruiné, si Michel-Ange ne l'avait armé avec des balles de laine et des matelas épais, suspendus par des cordes, qui le protégèrent, en sorte qu'il est encore debout. On dit

(1) Le 20 octobre 1529.

(2) Peinture perdue. Elle était encore à Fontainebleau sous Louis XIII, et l'on dit que le surintendant des Noyers la fit brûler, à cause de sa nudité.

aussi que, pendant le siège, il eut l'occasion de satisfaire le désir qu'il avait eu auparavant d'obtenir un bloc de marbre de neuf brasses, venu de Carrare, que, par concurrence entre eux, le pape Clément avait donné à Baccio Bandinelli. Comme ce bloc était alors dans le domaine public, il le demanda au gonfalonier, qui le lui accorda, bien que Baccio eût fait un modèle et eût déjà enlevé beaucoup de matière pour dégrossir le bloc. Michel-Ange fit un modèle qui fut trouvé merveilleux ; mais, au retour des Médicis, le bloc fut restitué à Baccio.

La ville de Florence s'étant rendue (1), Baccio Valori, commissaire du pape, fut chargé de faire arrêter et enfermer au Bargello plusieurs citoyens des plus opposés aux Médicis. Entre autres, Michel-Ange fut recherché à son domicile, mais comme il s'en doutait, il s'était enfui secrètement dans la maison d'un de ses grands amis, où il resta plusieurs jours caché (2). Quand les repréailles furent passées, le pape Clément, se souvenant du génie de Michel-Ange, fit faire diligence pour le trouver, avec ordre de ne pas l'inquiéter, pour qu'il se remît aux travaux de San Lorenzo, avec la provision accoutumée. Il nomma provéditeur de l'œuvre Messer Giovambatista Figiovanni, ancien partisan de la maison Médicis et prier de San Lorenzo. Michel-Ange, se sentant rassuré, commença, pour Baccio Valori, dont il voulait se faire un ami, une figure de trois brasses en marbre, représentant un Apollon qui tirait une flèche de son carquois, et la termina presque entièrement (3). Cette statue est actuellement dans la chambre du prince de Florence ; elle est remarquable, bien qu'elle ne soit pas achevée.

Dans ce temps se présenta à Michel-Ange un gentilhomme envoyé par le duc Alphonse de Ferrare, qui avait appris que Michel-Ange venait de produire une œuvre rare, et qui ne voulait pas manquer cette occasion. Michel-Ange lui montra un grand tableau, peint par lui en détrempe, tout d'un trait, qui représentait Léda embrassant le cygne, et Castor et Pollux sortant de l'œuf. L'envoyé du duc, pensant, d'après la réputation de Michel-Ange, qu'il devait avoir produit quelque chose de grand, et n'entendant rien à l'excellence de l'œuvre qu'on lui présentait, dit à Michel-Ange : « Oh ! c'est peu de chose ! » Michel-Ange lui demanda alors quel était son métier, sachant bien que nul ne peut donner son avis sur une chose quelconque aussi

(1) Le 12 août 1530.

(2) Il se cacha dans le campanile de San Niccolo.

(3) Au Musée National.



bien que ceux qui l'ont beaucoup pratiqué. L'autre lui répondit, en riant sous cape : « Je suis marchand », pensant ne pas être connu de Michel-Ange pour un gentilhomme, voulant tout à la fois tourner en ridicule une pareille demande, et bafouer l'industrie des Florentins. Michel-Ange, qui le comprenait fort bien, lui répondit : « Cette fois, vous ferez un mauvais marché pour votre maître : Allez-vous en ! » Peu après, Antonio Mini, son élève, qui avait deux sœurs à marier, lui demanda ce tableau, et il le lui donna volontiers, avec la plus grande partie des dessins et des cartons, qui étaient une œuvre merveilleuse, en tout deux caisses de modèles et de parties d'œuvres terminées. Il les emporta en France, quand il lui prit fantaisie d'y aller, ainsi que la *Léda* qu'il vendit au roi François I<sup>er</sup> par l'entremise de marchands, et qui est aujourd'hui à Fontainebleau ; les cartons et les dessins furent perdus (1), parce qu'il mourut à peu de temps de là, et qu'on les lui vola. Ainsi notre pays resta privé d'œuvres si grandes et si utiles, ce qui fut un dommage inestimable. Le carton de la *Léda* est ensuite revenu à Florence, où il est chez Bernardo Vecchietti, de même que quatre morceaux des cartons de la chapelle représentant des figures nues et des prophètes ont été rassemblés par Benvenuto Cellini, sculpteur, et sont actuellement entre les mains des héritiers de Girolamo degli Albizzi.

Michel-Ange dut ensuite se rendre à Rome auprès du pape Clément qui, bien qu'irrité contre lui, lui pardonnait tout le passé, à cause de l'amour qu'il portait au mérite. Il lui ordonna de retourner à Florence et de terminer entièrement la bibliothèque et la sacristie de San Lorenzo. Pour aller plus vite, quantité de statues qui devaient y figurer furent données à faire à d'autres maîtres, deux au Tribolo, une à Raffaello da Montelupo, et une à Fra Giovanni Agnolo, frère des Servi, appelé le Montorsoli. Il les aida en faisant pour chaque statue le modèle en terre ; tous se mirent avec ardeur au travail et lui-même s'occupait de la bibliothèque, où le plafond, en bois sculpté sur ses modèles, fut terminé par le Carota et le Tasso, Florentins, excellents sculpteurs sur bois. On y monta également les pupitres exécutés par Batista del Cinque et Ciapino, son ami ; et pour terminer, Giovanni da Udine fut appelé à Florence, maître divin, qui, avec l'aide de ses élèves et de maîtres florentins, fit les stucs de la tribune ; ainsi tout le monde travaillait avec ardeur pour achever l'entreprise. Au moment où Michel-

(1) Ils sont actuellement dans les Galeries de Londres, de Vienne, de La Haye et de Florence.

Ange voulait mettre en œuvre les statues, vint au pape le désir de l'avoir auprès de lui, car il voulait faire peindre les parois de la chapelle Sixtine, dont Michel-Ange avait peint la voûte pour Jules II. Sur la paroi principale où est l'autel, Clément voulait que l'on peignît le Jugement dernier, afin de montrer tout ce que l'art du dessin pouvait produire. Sur la paroi opposée, au-dessus de la porte principale, il lui avait ordonné de peindre Lucifer chassé du ciel pour son orgueil, et tous les anges rebelles précipités avec lui dans les enfers. De ces diverses inventions, il y a longtemps, on a trouvé des esquisses et des dessins faits de la main de Michel-Ange, dont un fut ensuite mis en œuvre, dans l'église della Trinita, à Rome, par un peintre sicilien, qui resta plusieurs mois avec Michel-Ange, pour le servir et broyer ses couleurs. On le voit peint à fresque dans la croisée de l'église, chapelle de Saint-Grégoire, et, bien que cette peinture soit mal exécutée, il y a je ne sais quoi de terrible et de varié dans les attitudes et les groupes de ces figures nues, qui sont précipitées du ciel et transformées en démons effrayants au centre de la terre ; certes c'est une capricieuse fantaisie.

Tandis que Michel-Ange était occupé aux dessins et aux cartons destinés à la paroi du Jugement dernier, il était journellement aux prises avec les agents du duc d'Urbin lesquels lui reprochaient d'avoir reçu du pape Jules II seize mille écus pour son tombeau. Il ne pouvait supporter ce reproche et désirait terminer le tombeau, bien qu'il fût déjà atteint par la vieillesse. Il aurait volontiers fixé définitivement son séjour à Rome, ayant trouvé, sans la chercher, cette occasion de ne plus retourner à Florence, car il craignait infiniment le duc Alexandre de Médicis, qu'il pensait avoir peu d'amitié pour lui. En effet, celui-ci lui ayant fait savoir, par Alessandro Vitelli, qu'il devait examiner quel était le meilleur endroit, pour y construire la citadelle de Florence, il avait répondu qu'il ne se rendrait dans cette ville que si le pape Clément le lui ordonnait. Finalement on tomba d'accord (1) pour le tombeau de Jules II, et il fut décidé qu'on ne le ferait plus isolé et de forme rectangulaire, mais simplement une paroi au goût de Michel-Ange, et qu'il y mettrait six statues de sa main. Dans le contrat fait avec le duc d'Urbin, Son Excellence lui accordait la permission de consacrer quatre mois de l'année au pape Clément, soit à Florence, soit autre part, où celui-ci désirerait l'employer. Bien que Michel-Ange crût avoir trouvé définitivement la paix, il n'en fut rien, parce que le pape Clément, désireux de voir le gage suprême que son génie pouvait donner, le

(1) Quatrième contrat, 29 avril 1532.

faisait travailler au carton du Jugement dernier. Tout en prouvant au pape qu'il y était occupé, il ne laissait pas de travailler secrètement aux statues destinées au tombeau. Survint, l'année 1533, la mort du pape Clément (1), par suite de laquelle l'œuvre de la sacristie et de la bibliothèque, à Florence, à l'achèvement de laquelle on avait travaillé avec tant d'ardeur, resta imparfaite.

Michel-Ange pensa alors vraiment avoir acquis sa liberté et pouvoir s'occuper à l'achèvement du tombeau de Jules II. Mais le nouveau pape, Paul III (2), n'attendit pas longtemps pour le faire appeler, l'accabler de caresses et d'offres, et lui dire qu'il désirait l'avoir auprès de lui, ayant besoin de ses services. Michel-Ange s'excusa, disant qu'il n'était pas libre, étant lié par contrat au duc d'Urbin, jusqu'à ce que fût terminé le tombeau de Jules II. Mais le pape se mit en colère et lui dit : « Voilà trente ans que j'ai ce désir, et maintenant que je suis pape je ne pourrai pas le satisfaire ?... Je déchirerai le contrat et je veux que tu me serves de toute façon ! » Michel-Ange, voyant cette obstination, fut tenté de quitter Rome et de trouver un moyen de terminer le tombeau. Toutefois, en homme prudent et craignant la puissance du pape, il pensait l'entretenir de bonnes paroles, et il espérait, le voyant si vieux (3), que quelque chose surviendrait qui le libérerait. Mais le pape, qui avait l'intention de faire exécuter quelque œuvre importante par Michel-Ange, alla le voir un jour dans sa maison, avec dix cardinaux, et voulut voir toutes les statues destinées au tombeau de Jules II ; elles lui parurent merveilleuses, particulièrement le Moïse, qui, au dire du cardinal de Mantoue, suffisait pour honorer Jules II. Ayant vu ensuite les cartons et les dessins que Michel-Ange préparait pour les parois de la chapelle, et qui parurent au pape étonnants, celui-ci l'entreprit de nouveau avec force instances pour le faire entrer à son service, lui promettant qu'il ferait en sorte que le duc d'Urbin se contentât de trois statues, et que les autres seraient exécutées par d'autres maîtres excellents, d'après ses modèles. Sa Sainteté ayant donc arrangé la chose avec les agents du duc, on fit un nouveau contrat (4) qui fut approuvé de ce dernier, et Michel-Ange, spontanément, s'obligea à payer les trois statues et à faire édifier le tombeau. Il déposa pour cela dans la banque des Strozzi 1.580 ducats, qu'il aurait pu garder, et il lui parut

(1) Le 25 septembre 1534.

(2) Elu le 3 octobre 1534.

(3) Le pape avait soixante-huit ans l'année de son élection.

(4) Lettre du duc d'Urbin à Michel-Ange, 6 mars 1542. Cinquième et dernier contrat, 20 août 1542.

avoir fait beaucoup pour se soustraire à une entreprise si longue et si gênante. Il fit ensuite construire le tombeau à San Piero in Vincola, de la manière suivante : Il établit sur le premier soubassement sculpté quatre piédestaux avec les ressauts, qui devaient primitivement supporter chacun un prisonnier, et qu'il remplaça par des termes. Mais, comme ce bas de monument paraissait maigre, il établit au pied de chaque terme une console renversée posant sur le piédestal. Ces quatre termes encadraient trois niches dont les deux extrêmes, de forme ronde, devaient contenir les Victoires, à la place desquelles il mit Lia, fille de Laban, personnifiant la Vie active, tenant un miroir dans une main, en considération de nos actions, et dans l'autre main une guirlande de fleurs, pour les vertus qui ornent notre vie pendant son cours, et la font glorieuse après la mort. L'autre statue représentant Rachel, sœur de Lia, les mains jointes, un genou plié et le visage élevé, comme transporté, personnifie la Vie contemplative. Ces statues furent exécutées par Michel-Ange en moins d'une année. La niche centrale est carrée ; primitivement, elle devait être une des portes qui donnaient accès dans le petit temple ovale du tombeau, quand il était rectangulaire et isolé. Dans cette niche est posée sur un dé de marbre l'énorme et admirable statue de Moïse, dont il a été suffisamment parlé. Au-dessus de la tête des termes qui forme chapiteau, il y a une architrave, une frise et une corniche qui avancent au-dessus des termes et sont richement couvertes de feuillages, d'oves, de dentelures et d'autres ornements. Sur la corniche se trouve un nouvel ordre soigné, mais sans sculptures, comportant des termes différents, et qui correspondent aux premiers, en guise de pilastres, avec divers modes de corniches. Pour que tout cet ordre corresponde à l'inférieur, il y a un vide au-dessus de la niche qui contient le Moïse, et dans ce vide, sur un ressaut de la corniche, est posé un sarcophage de marbre avec la statue couchée du pape Jules, faite par Maso dal Bosco (1), sculpteur. En arrière de cette statue, il y a une Vierge tenant à son cou l'Enfant Jésus, exécutée par Scherano da Settignano, sculpteur, sur le modèle de Michel-Ange ; ce sont de bonnes statues. Dans les deux niches carrées qui surmontent la Vie active et la Vie contemplative, on voit deux statues plus grandes qui représentent un Prophète et une Sybille assis ; ces deux statues qui sont de Raffaello da Montelupo, donnèrent peu de satisfaction à Michel-Ange. Enfin le monument se termine par une corniche variée qui avance sur toute la largeur, comme dans l'ordre

(1) Tommaso di Pietro Boscoli, de Fiesole, 1501-1574.



inférieur, et au-dessus des termes on voit des candélabres en marbre ; au milieu et au-dessus du Prophète et de la Sybille sont les armes du pape Jules. Au fond de chaque niche il y a une fenêtre, pour la commodité des frères qui officient dans cette église, car le chœur est derrière le monument, et ils peuvent ainsi chanter et voir à travers ces ouvertures, pendant la messe. En vérité, cette œuvre est bien réussie, mais elle est loin d'offrir la perfection que comportait le premier projet.

Michel-Ange résolut donc de servir le pape Paul (1), puisqu'il ne pouvait pas faire autrement. Celui-ci voulut qu'il continuât l'œuvre du Jugement dernier, qui lui avait été commandée par le pape Clément, sans rien changer à l'invention et au sujet qu'on lui avait donné, par égard au mérite de cet homme, auquel il portait tant d'amour et de respect qu'il ne cherchait qu'à lui plaire. On le vit bien lorsque Sa Sainteté, désirant mettre ses armes au-dessous du Jonas, où étaient primitivement celles du pape Jules II, Michel-Ange lui répondit que cela ne serait pas bien, ne voulant pas faire tort à Jules II et à Clément VII. Sa Sainteté se contenta de cette réponse, pour ne pas lui déplaire, et reconnut bien la vertu de cet homme qui ne pensait qu'au juste et à l'honnête, sans flatteries, chose que les souverains rencontrent rarement autour d'eux. Michel-Ange fit donc élever un mur de briques choisies, bien cuites et bien assemblées, le long de la paroi de la chapelle, et le fit surplomber d'une demi-brasse, de manière que la poussière ni aucune saleté ne pût s'y fixer.

J'en viens aux particularités dans l'invention et la composition de cette fresque (2), parce qu'on l'a reproduite et gravée tant de fois en grand et en petit qu'il n'est pas nécessaire de perdre du temps à la décrire. Qu'il suffise de se rendre compte que cet homme unique n'a pas eu d'autre intention que de représenter en peinture la reproduction la plus parfaite et la mieux proportionnée du corps humain, dans les attitudes les plus diverses ; j'ajouterai encore la représentation des passions et des joies de l'âme, en quoi il s'est montré supérieur à tous les autres artistes contemporains. Il a ouvert ainsi la voie à la grande manière et au rendu du corps nu, en se jouant de toutes les difficultés du dessin et en montrant que le but suprême de l'art est le corps humain. Aussi, entièrement absorbé par cette partie, a-t-il laissé de

(1) Nommé architecte, peintre et sculpteur du palais papal le 1<sup>er</sup> septembre 1535, avec le traitement annuel de 1.200 ducats d'or.

(2) Commencée en 1537, finie en 1541, découverte le jour de Noël.



côté le charme des couleurs et d'autres délicatesses que bien d'autres peintres ont négligés, non sans raison. Certains, n'ayant pas suffisamment de sûreté dans le dessin, ont cherché à briller par la variété des teintes et des ombres en couleurs, par des inventions bizarres et variées ; mais Michel-Ange, s'appuyant avec fermeté sur le plus profond de l'art, a montré à ceux qui en ont déjà une grande connaissance comment on arrive à la perfection. Pour en revenir à la fresque, il l'avait déjà terminée aux trois quarts, quand un jour le pape Paul vint la voir, avec Messer Biagio da Cesena, maître des cérémonies et homme plein de scrupules. Comme on demandait à ce dernier ce qu'il lui en semblait, il dit que c'était une grande inconvenance d'avoir peint dans un lieu si vénérable tant de figures nues qui montraient leurs nudités d'une manière si déshonnête ; qu'au surplus c'était une œuvre plus digne d'une salle de bains ou d'une auberge que d'une chapelle papale. Ce propos déplut à Michel-Ange, et, voulant se venger, dès que Messer Biagio fut parti, il le représenta au naturel, sans l'avoir en personne devant lui, sous la figure de Minos dans les enfers, avec une grande queue enroulée autour des jambes, et entouré d'une foule de démons. Messer Biagio eut beau supplier le pape et Michel-Ange de le faire enlever de là, on le voit toujours, en souvenir de son propos malencontreux.

Il arriva dans ce temps que Michel-Ange tomba, de peu de hauteur, de son échafaudage et se fit mal à une jambe ; mais, de dépit et tout en colère, il ne voulut pas se laisser soigner. Maestro Baccio Rontini, Florentin et son ami, qui était un médecin original et qui l'affectionnait beaucoup, ayant pris pitié de lui, alla un jour frapper à sa porte ; mais, ne recevant pas de réponse, ni des voisins ni de lui, il chercha à pénétrer par d'autres issues chez Michel-Ange, qu'il trouva à la fin, et qui était désespéré de son accident. Aussi Maestro Baccio ne voulut-il pas le quitter tant qu'il ne fut pas guéri. Étant enfin retourné à son œuvre, et y travaillant continuellement, Michel-Ange la conduisit à fin, en peu de mois, donnant tant de vigueur à sa peinture qu'il justifia le mot de Dante : *morti li morti, i vivi parean vivi* (1), et que l'on reconnaît aisément la misère des damnés et l'allégresse des bienheureux. Le Jugement dernier ayant été découvert, Michel-Ange non seulement montra qu'il avait surpassé les meilleurs maîtres qui avaient travaillé dans la chapelle, mais encore qu'il avait voulu se surpasser lui-même, après ses peintures de la voûte, qui l'avaient rendu si

(1) *Purgatoire*, chant 12, vers 67.

célèbre. Vraiment, il se surpassa lui-même, ayant imaginé la terreur de ce dernier jour, où celui qui a mal vécu est représenté dans tout son supplice. Dans les cieus, plusieurs figures nues portent la croix, la colonne, la lance, l'éponge, les clous et la couronne d'épines, dans des attitudes variées extrêmement difficiles et rendues avec beaucoup de facilité. Le Christ, à demi levé, se tourne vers les damnés avec un air irrité et terrible, les maudissant, non sans une grande crainte de la part de la Vierge qui se cache dans son manteau en entendant et en voyant une telle misère. En cercle autour de lui sont rangés quantité de prophètes, d'apôtres, en particulier Adam et saint Pierre, que l'on croit avoir été placés là pour représenter l'un la raison première qui amène l'humanité au jugement et l'autre le premier fondement de la religion chrétienne. Au-dessous d'eux, saint Barthélemy montre sa peau écorchée ; on voit également la figure nue de saint Laurent, avec un nombre infini de saints et de saintes, d'autres figures, hommes et femmes, de tous côtés, qui s'embrassent pleins d'allégresse, pour avoir obtenu, par la grâce divine, et en récompense de leurs actions, la béatitude éternelle. Aux pieds du Christ sont les sept anges décrits par saint Jean l'évangéliste, avec sept trompettes qui, lançant leurs appels, font dresser les cheveux à qui les regarde, par l'aspect terrible de leur visage. Deux autres anges tiennent les livres de la Vie et de la Mort, et au-dessous on voit un terrible combat entre les sept péchés capitaux figurés par autant de démons, et les âmes qui tombent dans les enfers ou s'envolent au ciel dans d'admirables attitudes et avec des raccourcis merveilleux. Michel-Ange n'a pas manqué, dans la résurrection des morts, de les montrer au monde tirant leurs os et leur chair de la terre, et s'envolant avec l'aide d'autres vivants, tandis que des âmes déjà sauvées leur prêtent leur appui. On ne saurait dire combien chaque chose est à sa place et convient parfaitement à son sujet, par suite des études et des essais sans nombre que Michel-Ange a consacrés à toute son œuvre, comme on peut s'en rendre compte par la barque à Caron. Dans une attitude de réprobation, il frappe avec sa rame les âmes entraînées par les démons, en parfaite concordance de ces vers de Dante, dont Michel-Ange était un lecteur assidu :

*Caron demonio con occhi di bragia,  
Loro accennando, tutte le raccoglie :  
Batte col remo qualunque s'adagia* (1).

(1) *Enfer*, chant 3, vers 109. Caron le démon, aux yeux de braise, rassemble toutes les âmes, en leur faisant signe ; il bat de sa rame celles qui restent en retard.

On ne saurait imaginer quelle variété il y a dans les têtes de ces démons, vrais monstres d'enfer. Dans les pécheurs, on reconnaît tout à la fois le péché commis et la crainte du châtement éternel. N'est-il pas merveilleux, en outre, de voir avec quelle extraordinaire beauté cette œuvre est peinte et exécutée, offrant une telle unité qu'elle paraît avoir été faite en un jour, et un tel fini que jamais aucune miniature ne fut tant achevée. En vérité, la multitude des figures, la grandeur et l'aspect terrible de l'œuvre sont tels qu'on ne saurait les décrire ; on voit toutes les passions humaines et toutes merveilleusement rendues. Ainsi les superbes, les envieux, les avares, les luxurieux et autres pécheurs seront reconnus aisément par tout bon esprit, grâce à l'aspect, à l'attitude et à toute autre circonstance naturelle, avec lesquelles on les a représentés, chose qui, bien que merveilleuse et grande, n'était pas impossible pour un pareil homme, qui fut toujours sage et avisé, qui avait vu quantité de ses semblables et acquis cette connaissance et cette pratique du monde que les philosophes contractent par la spéculation et l'étude des livres. Tout homme judicieux et qui s'entend à la peinture verra la vigueur de cet art, et dans ces figures découvrira des pensées et des passions qui ne furent jamais peintes par un autre que lui. Il verra, en outre, comment on doit varier les attitudes parmi tant de figures jeunes, vieilles, masculines et féminines, et allier la vigueur de l'art avec la grâce qu'elles ont dans la nature. Connaisseurs ou non, il vous fait battre le cœur. On voit dans cette fresque des raccourcis qui paraissent en relief, et qui par leur harmonie donnent à l'ensemble beaucoup de douceur. Cette œuvre est faite pour décourager ceux qui croient savoir quelque chose. Vraiment heureux celui qui a pu voir cette étonnante merveille de notre siècle ! Vraiment heureux et fortuné, ô pape Paul III, puisque Dieu consentit qu'avec ta protection cet homme t'attirât les louanges que te donnent, ainsi qu'à lui, les plumes des écrivains ! Que ton mérite grandit grâce à ses travaux !

Cette œuvre demanda à Michel-Ange huit années de travail et il la découvrit, à ce que je crois, l'année 1541, le jour de Noël, à la grande stupeur de toute la ville de Rome, ou plutôt du monde entier. Pendant que j'étais à Venise, j'allai à Rome cette année-là pour la voir, et je restai stupéfait.

Le pape Paul avait fait construire, comme on l'a dit dans la Vie d'Antonio da San Gallo, au même étage que la chapelle Sixtine, une chapelle appelée la Pauline, sur le modèle de celle de Nicolas V ; il décida que Michel-Ange y peindrait deux grands sujets enca-

drés (1). L'un représente la Conversion de saint Paul, avec Jésus-Christ dans les airs et une multitude d'anges nus dans de beaux mouvements ; Paul est tombé à terre, étourdi et épouvanté ; parmi les soldats qui l'entourent, les uns cherchent à le relever, les autres, pleins de frayeur devant l'apparition, fuient ainsi que le cheval qui paraît entraîner celui qui veut le retenir. Toute cette fresque est exécutée avec un art et un dessin extraordinaires. L'autre représente la Crucifixion de saint Pierre, qui est fixé nu sur la croix ; les bourreaux, après avoir fait un trou en terre, veulent dresser la croix, de manière que le corps ait les pieds en l'air. Comme on l'a dit autre part, Michel-Ange s'est appliqué à ne représenter que la perfection de l'art, parce qu'on n'y voit ni paysages, ni arbres, ni maisons ; on ne remarque pas non plus les délicatesses de l'art qu'il négligeait comme ne voulant pas abaisser son grand génie à de semblables choses. Ces fresques furent les dernières peintures qu'il exécuta ; il avait alors soixante-quinze ans, et il y éprouva, à ce qu'il m'a dit, une grande fatigue ; car la peinture, et particulièrement celle à fresque, passé un certain âge, n'est pas un travail de vieillard. Il décida que, sur ses dessins, Perino del Vaga, peintre excellent, couvrirait la voûte de stucs et de peintures : c'était également la volonté du pape Paul III, qui, le laissant attendre pour les paiements, fit en sorte que quantité de choses restèrent inachevées, ce qui arrive souvent, soit par la faute d'artistes négligents, soit par celle de princes trop peu soucieux de les exciter.

Le pape Paul avait commencé à fortifier le Borgo, et avait appelé plusieurs personnages à donner leur avis, avec Antonio da San Gallo ; il voulut aussi que Michel-Ange assistât à cette assemblée, sachant que les fortifications de San Miniato, à Florence, avaient été élevées sous sa direction. Après de nombreuses discussions, il lui demanda son avis, que celui-ci donna hardiment, bien qu'étant d'opinion contraire à celle de San Gallo et de quantité d'autres. San Gallo lui dit alors que sa partie était la sculpture et la peinture, non les fortifications. Michel-Ange lui répliqua qu'il avait peu de connaissances des premières ; mais qu'en fortification, comme il avait longtemps médité sur ce sujet, outre la pratique qu'il en avait faite, il croyait en savoir plus que San Gallo et tous ceux de sa famille. Il montra, en présence de tous, que San Gallo avait commis de nombreuses erreurs et, la discussion s'envenimant, le pape dut leur imposer silence ; peu de temps après, Michel-Ange apporta un dessin entier des fortifications du Borgo, qui ouvrit

(1) Existents encore (1549-1550).



les yeux sur tout ce qui se fit ensuite, et qui fut cause que la grande porte de Santo Spirito, due à San Gallo et près d'être terminée, resta inachevée.

Le génie et l'ardeur de Michel-Ange ne pouvaient rester sans produire, et comme il ne pouvait plus peindre, il se mit après un bloc de marbre pour en tirer quatre figures en ronde-bosse, plus grandes que nature, et qui devaient représenter une Déposition de croix. Il faisait ce travail pour se distraire et comme passe-temps, car, disait-il, l'exercice du maillet lui tenait le corps en bonne santé. Le Christ descendu de croix est soutenu par la Vierge ; Nicodème, étant placé dessous et debout, le retient, en faisant effort, et de l'autre côté une des Maries l'aide, en voyant la Vierge défaillir, car elle ne peut plus se tenir, vaincue par la douleur. Il est impossible de voir un cadavre plus vrai que celui du Christ qui tombe, les membres abandonnés, dans une attitude toute nouvelle ; c'est une œuvre unique en marbre et vraiment divine. Comme on le dira plus loin, elle resta inachevée et eut de nombreuses infortunes, bien qu'il l'eût primitivement destinée à son propre tombeau, au pied de l'autel où il pensait la poser.

Or, il arriva que, l'année 1546, Antonio da San Gallo mourut, et comme il n'y avait personne pour guider la construction de Saint-Pierre, il en résulta, entre les intendants et le pape, une divergence d'opinion, pour savoir à qui l'on confierait la direction. Je crois que finalement Sa Sainteté, par une inspiration divine, se décida à envoyer chercher Michel-Ange, et lui proposa de succéder à San Gallo ; mais il refusa, disant, pour éviter cette lourde charge, que l'architecture n'était pas son art propre. Comme les prières ne suffisaient pas, le pape à la fin lui ordonna d'accepter. Ainsi, contre sa volonté et à son grand regret, il dut entrer dans cette entreprise (1). Un jour, allant voir, à Saint-Pierre, le modèle en bois qu'avait fait San Gallo, et examiner la construction, il trouva toute la bande des partisans de San Gallo, qui s'avancèrent vers lui, avec le meilleur visage qu'ils surent prendre. Ils lui dirent qu'ils se réjouissaient de le voir chargé de cette entreprise et que ce modèle était un pré, où il ne manquerait de pâture pour personne. « Vous avez raison ! » leur répondit Michel-Ange, ajoutant mentalement, comme il le déclara à un de ses amis : « Pour les bœufs qui n'entendent rien à l'art ! » Il dit ensuite publiquement que San Gallo avait fait sa construction aveugle, qu'extérieurement il y avait trop d'ordres de colonnes superposés, et qu'avec tous ses ressauts,

(1) Nommé architecte de Saint-Pierre, le 1<sup>er</sup> janvier 1547.



ses aiguilles et ses minuties, cette œuvre tenait bien plus du gothique que du bon mode antique, ou de la belle et gracieuse manière moderne. Il ajoutait qu'on pouvait épargner cinquante années de travail pour la terminer, et plus de trois cent mille écus, tout en la conduisant avec plus de majesté, de grandeur, de facilité, avec un dessin plus considérable dans les ordres, enfin avec plus de beauté et de commodité. Il le prouva ensuite, en faisant un modèle, dans la forme où l'on voit aujourd'hui l'œuvre terminée, et il fit bien voir que ce qu'il disait était entièrement vrai. Ce modèle coûta vingt-cinq écus et fut fait en quinze jours (1). Celui de San Gallo avait dépassé quatre mille écus, comme nous l'avons dit, et avait mis plusieurs années à être exécuté. Des deux manières d'opérer, on peut conclure que cette construction était une boutique ouverte et un trafic à gain. On la traînait en longueur, avec l'intention de ne jamais la terminer, et c'était un véritable accaparement. Ces abus ne plaisaient pas à cet homme de bien, et, pour les faire disparaître, après que le pape l'eût obligé à accepter l'office d'architecte de cette œuvre, il dit un jour ouvertement à toute la bande qu'ils eussent à se pourvoir ailleurs, et que désormais ils ne faisaient plus partie de la direction ; que, puisqu'on l'en avait chargé, il ne voulait aucun d'eux dans la construction. Cet affront public les irrita, comme c'est facilement croyable, et fut cause qu'ils lui vouèrent une telle haine, qui n'alla qu'en augmentant quand ils le virent tout modifier à l'intérieur et à l'extérieur du monument, qu'ils cherchèrent continuellement à le tourmenter et à lui nuire, comme on le racontera plus tard.

Finalement, le pape Paul III édicta un bref (2), par lequel il le nommait chef de la construction, avec entière autorité et pouvoir de faire et de défaire ce qui existait, augmenter, diminuer et modifier toute chose à son gré ; il voulut que le conseil de fabrique fût soumis à sa volonté. Michel-Ange, voyant l'entière confiance que le pape lui témoignait, voulut, pour montrer son désintéressement, qu'il fût dit, dans le bref, qu'il servait la fabrique pour l'amour de Dieu et sans aucun salaire, bien que le pape lui eût primitivement donné le passage du Pô, à Plaisance, qui rapporte six cents écus. Il le perdit à la mort du duc Pier Luigi Farnèse, et on lui donna en échange un office de chancellerie, à Rimini, qui rapportait beaucoup moins. D'ailleurs, il s'en souciait fort peu, et, bien que le pape lui eût fréquemment envoyé de l'argent pour cette charge, il ne voulut jamais l'accepter, comme

(1) Ce modèle est conservé dans la fabrique de Saint-Pierre.

(2) Le 1<sup>er</sup> janvier 1547.

l'attestent Messer Alessandro Ruffini, alors camérier du pape, et Messer Pier Giovanni Aliotti, évêque de Furlî. Finalement, le pape approuva le modèle qu'avait fait Michel-Ange, qui réduisait Saint-Pierre à une forme plus petite, mais néanmoins avec plus de majesté, en sorte que tous les hommes de goût se déclarèrent satisfaits, bien que certains, qui font les connaisseurs, et à tort, n'eussent pas approuvé le projet.

Michel-Ange trouva que les quatre gros piliers faits par Bramante et conservés par Antonio da San Gallo, et qui devaient supporter le poids de la coupole, étaient trop faibles. Il les renforça donc en partie, et fit deux escaliers en colimaçon dans les murailles latérales de la nef, d'une pente si douce, que les bêtes de charge peuvent monter les matériaux jusqu'au sommet, et que pareillement on peut les gravir à cheval jusqu'au plan au-dessous des voûtes. Sur les arches en travertin, il édifia la première corniche qui est circulaire, en ronde-bosse, chose admirable, gracieuse et très différente des corniches usuelles ; il n'est pas possible de faire mieux en ce genre. Il commença les deux grandes niches de la croisée et là, où primitivement Bramante, puis Baldassare et Raphaël voulaient ménager huit tabernacles, vers le Campo Santo, ce qui fut continué par San Gallo, Michel-Ange n'en fit que trois renfermant trois chapelles, et au-dessus une voûte en travertin, avec un ordre de fenêtres étincelantes de lumière, d'une forme variée, et d'une grandeur extraordinaire. Comme tout cela a été mis en lumière par la gravure, il n'est pas nécessaire que je m'attarde à le décrire. Qu'il suffise de savoir qu'il établit toute sa construction, surtout aux points où les ordres changent, avec tant de solidité qu'elle ne pût pas être ensuite modifiée, en quoi que ce fût, par d'autres ; sage prévoyance, qui émane d'un génie prudent, parce qu'il ne suffit pas de faire bien, si l'on n'y joint pas la certitude de durée. De même la présomption et la suffisance de ceux qui croient savoir, si l'on s'en tient plus à leurs paroles qu'à leurs actes, d'autre part la protection que leur accordent ceux qui n'y entendent rien, peuvent avoir bien des inconvénients.

Le peuple romain désirait, avec l'agrément du pape, donner une forme belle, utile et commode au Campidoglio, et l'embellir avec des ordres d'architecture, des montées, des escaliers à longue pente, en les ornant de statues antiques. On consulta pour cela Michel-Ange qui leur dressa un dessin admirable et d'une grande richesse, d'après lequel, du côté du levant, on devait construire en travertin une façade au palais où habite le Sénat, et pour y pénétrer un double escalier donnant accès sur le palier supérieur d'où l'on pénètre dans la salle du milieu de ce palais ; ces escaliers devaient être à double retrait et munis de beaux

parapets composés de balustres variés. Pour enrichir la façade du palais, il y fit poser deux statues antiques en marbre, qui représentent des fleuves couchés et placés sur des soubassements; l'un d'eux est le Tibre et l'autre le Nil; ces deux figures ont neuf brasses. Au milieu devait se trouver une grande niche contenant un Jupiter. Du côté du midi, où est le palais des Conservateurs, et pour mettre cet édifice d'équerre, il dressait une façade riche et variée, avec une loggia au rez-de-chaussée ornée de colonnes et de niches contenant des statues antiques, et tout autour des ornements variés, des portes et des fenêtres, dont une partie a été exécutée. Vis-à-vis de cette façade devait s'en trouver une autre, au nord et au pied de l'église d'Ara Cœli (1). Enfin, au ponant, un grand escalier à cordons, se recourbant aux extrémités et orné de parapets à balustres, devait former l'entrée principale, avec des bases sur lesquelles on placerait les plus belles statues dont le Campidoglio était si riche. Au milieu de la place, sur une base de forme ovale, est placée la statue équestre en bronze, si renommée, de Marc-Aurèle; le pape Paul la fit enlever de la place de Latran, où Sixte IV l'avait fait poser. Cet ensemble d'édifices fut si bien réussi qu'il est digne d'être énuméré parmi les grandes choses que Michel-Ange a produites. On a désigné, de nos jours, pour le terminer, Messer Tommaso de' Cavalieri, gentilhomme romain, qui a été un des meilleurs amis qu'ait eus Michel-Ange, comme on le dira plus loin.

Le pape Paul III avait fait pousser assez avant à San Gallo, pendant que celui-ci vivait, la construction du palais Farnèse; et comme il fallait poser la corniche pour terminer le toit dans sa partie avant, il voulut que Michel-Ange lui donnât un dessin et présidât à son érection. Michel-Ange, ne pouvant refuser à ce pape qui l'estimait tant et l'accablait de prévenances, fit faire un modèle en bois, haut de six brasses, grandeur d'exécution, et le fit poser sur un des coins du palais, pour juger de l'effet que la corniche devait produire. Sa Sainteté s'étant déclarée satisfaite, ainsi que tout Rome, on en exécuta la partie qui se voit actuellement terminée, et qui est la plus belle corniche et la plus variée qui existe, tant dans les monuments anciens que modernes. Par suite, après la mort de San Gallo, le pape confia également cette construction à Michel-Ange, qui y pratiqua la rangée de fenêtres en marbre, séparées par d'admirables colonnes en mischio, qui surmonte la porte principale, avec les écussons en marbre du pape Paul III, fondateur de ce palais. Dans la cour intérieure, il établit au-dessus du premier ordre,

(1) Elle ne fut élevée que sous le pontificat d'Innocent X.

les deux autres avec les fenêtres les plus belles, les plus variées et les plus gracieuses que l'on puisse voir; il en est de même des ornements et de la dernière corniche, en sorte que, grâce au génie et aux peines de cet homme, cette cour est devenue la plus belle d'Europe. Il allongea et élargit la grande salle et orna l'antichambre dont il construisit la voûte en cintre demi-ovale, forme tout à fait nouvelle. Comme, cette année-là, on avait trouvé, aux thermes d'Antonin, un marbre qui avait sept brasses dans tous les sens (1) et qui représentait Hercule sur une montagne, tenant un taureau par les cornes, avec l'aide d'une autre figure, et entouré de plusieurs figures de bergers, de nymphes et de divers animaux (œuvre d'une beauté extraordinaire, que l'on croit avoir servi de fontaine, et dont les différentes figures sont tirées d'un seul bloc de marbre), Michel-Ange donna le conseil de l'amener dans la deuxième cour et de le restaurer, pour en faire de même une fontaine jaillissante. Les seigneurs Farnèse l'ont fait restaurer avec soin, dans ce but qui a été universellement approuvé. En face, Michel-Ange projetait de construire un pont sur le Tibre, de manière à pouvoir se rendre du palais à un jardin et à un autre palais situé dans le quartier de Transtevere. En entrant par la porte principale, qui donne sur le Campo di Fiore, on aurait donc vu d'enfilade la cour, la fontaine, la Strada Julia et le pont, l'autre jardin dans toute sa beauté et sa profondeur jusqu'à l'autre porte qui s'ouvre sur la rue principale de Transtevere, projet unique et bien digne du pape, ainsi que du génie de Michel-Ange.

Comme Bastiano Viniziano, chargé de l'office du Plomb, mourut l'an 1547, et comme le pape désirait faire restaurer des statues antiques pour en orner son palais, Michel-Ange favorisa volontiers Guglielmo dalla Porta, sculpteur milanais, et jeune homme de grande espérance, que Fra Bastiano lui avait recommandé. Michel-Ange, à qui sa manière plaisait, le proposa donc au pape Paul pour le travail de restauration, et non seulement il fut agréé, mais encore Michel-Ange lui fit donner l'office du Plomb. On voit actuellement au palais plusieurs de ces statues restaurées, mais Fra Guglielmo, oublieux des bienfaits qu'il avait reçus de Michel-Ange, devint par la suite un de ses adversaires déclarés.

Survint, l'année 1549, la mort du pape Paul III (2); après l'élection du pape Jules III, le cardinal Farnèse décida d'élever un grand tombeau au pape Paul, son parent, et le donna à faire à Fra Guglielmo.

(1) C'est le Taureau Farnèse, actuellement au Musée de Naples.

(2) Le 10 novembre 1549.



Celui-ci avait l'intention de le mettre à Saint-Pierre, sous le premier arc de la coupole ; comme il aurait encombré le sol, et qu'en vérité ce n'était pas sa place, Michel-Ange lui dit judicieusement qu'il ne pouvait et ne devait pas y être, ce qui excita la haine de Guglielmo, qui crut que Michel-Ange agissait ainsi par jalousie. Mais, s'étant aperçu ensuite que ce que disait ce dernier était vrai et que lui avait tort, il ne termina pas le tombeau. Je puis en donner la raison, car, l'an 1550, ayant été appelé à Rome par le pape Jules III, Michel-Ange me montra que la vraie place du tombeau était dans une des niches, là où est actuellement la colonne des Possédés. Le pape Jules décida alors de faire élever son tombeau, par symétrie, dans l'autre niche, et sur le modèle de celui de Paul III ; cela ayant contrarié Guglielmo, il ne termina pas son œuvre, et le tombeau de Jules III n'a jamais été exécuté. Ainsi s'est vérifié tout ce que Michel-Ange avait prédit.

Cette même année (1), le pape Jules III approuva le bref du pape Paul III, au sujet de la construction de Saint-Pierre, et bien que la bande de San Gallo lui eût dit tout le mal possible sur la direction présente de cette œuvre, le pape ne voulut rien entendre, Vasari lui ayant montré que Michel-Ange avait vivifié cette construction, et ayant fait en sorte que rien ne devait s'exécuter sans son avis. De même, on ne fit rien à la Vigna Julia sans le consulter, ni au Belvédère où l'on refit l'escalier qui remplace actuellement l'escalier en demi-cercle qui y était auparavant. Il comprenait huit marches, huit autres en demi-cercle, et correspondait à l'escalier intérieur construit antérieurement par Bramante, au milieu de la grande niche, et au centre du Belvédère. Michel-Ange donna le dessin de celui qui existe actuellement, de forme carrée, avec des balustrades en pépérin. Quelque temps avant le commencement de l'année 1551, la bande de San Gallo ouvrit une intrigue contre Michel-Ange, pour pousser le pape à réunir à Saint-Pierre les intendants et ceux qui présidaient à la construction, désireux qu'ils étaient de prouver à Sa Sainteté par leurs calomnies que Michel-Ange avait abîmé la bâtisse. Comme Michel-Ange avait déjà élevé la niche du roi, où sont les trois chapelles qu'il avait surmontées de trois fenêtres, ils ne savaient pas ce qu'il voulait faire sur la voûte, et, avec leur courte vue, ils avaient donné à entendre au vieux cardinal Salviati et à Marcello Cervino, qui fut ensuite pape (2), que Saint-Pierre serait peu éclairé. Le pape le répéta à Michel-Ange devant toute l'assemblée. « Je

(1) 23 janvier 1552.

(2) Sous le nom de Marcel II.



voudrais entendre parler ces réclameurs, dit Michel-Ange. — C'est nous, lui répondit le cardinal Marcello. » Michel-Ange lui dit alors : « Monseigneur, au-dessus de ces fenêtres pratiquées dans la voûte qu'on va faire en travertin, il y en aura trois autres. — Vous ne nous l'aviez jamais dit », reprit le cardinal. Michel-Ange ajouta : « Je ne suis et ne veux être obligé, à aucun prix, de dire, ni à votre seigneurie, ni à personne, ce que je dois et veux faire. Votre rôle est de rassembler l'argent et de veiller aux voleries ; quant aux plans, je vous prie de m'en laisser le soin. » Puis, se tournant vers le pape, il lui dit : « Saint-Père, voyez ce que je retire de tout cela ; si les soucis que j'endure ne servent pas au salut de mon âme, je perds mon temps et ma peine. » Le pape, qui l'aimait, lui frappa sur l'épaule et lui dit : « Vous gagnerez pour votre âme et pour votre corps, n'en doutez point. » Ainsi, pour avoir fermé la bouche à ses détracteurs, il augmenta infiniment l'affection que le pape lui portait, et celui-ci lui commanda, ainsi qu'à Vasari, de se trouver tous deux le lendemain à la Vigna Julia, où ils eurent de longs entretiens. Le pape lui dit qu'il eût à continuer cette construction, pour l'amener au point de perfection où elle est actuellement, que rien ne se ferait, ni ne se déciderait, sans qu'il fût consulté et qu'il eût donné son avis. Une fois, entre autres, comme Michel-Ange allait souvent à la Vigna avec Vasari, Sa Sainteté se trouvait assise à la fontaine dell' Acqua Vergine, avec douze cardinaux ; Michel-Ange s'étant présenté, le pape voulut par force, je l'affirme, qu'il s'assit à ses côtés, bien qu'il s'en défendît avec beaucoup de modestie. C'est ainsi que le pape honorait toujours, autant qu'il le pouvait, son génie.

Le pape lui fit faire ensuite le modèle d'une façade pour un palais qu'il désirait construire à côté de San Rocco, et pour lequel il voulait utiliser les murs du Mausolée d'Auguste. On ne saurait voir de dessin de façade plus varié, plus orné, ni plus nouveau ; il en a toujours été de même de toutes les œuvres de Michel-Ange qui ne voulut jamais s'astreindre à aucune règle établie, soit antique, soit moderne, en architecture, semblable à ceux qui ont un génie apte à trouver sans cesse des choses nouvelles et non moins belles. Ce modèle est actuellement chez le duc Cosme de Médicis, à qui il fut donné par le pape Pie IV, quand le duc alla à Rome (1) ; le duc le conserve parmi ses choses les plus précieuses. Ce pape avait tant de considération pour Michel-Ange, qu'il le prit toujours sous sa protection contre les cardinaux et tous ceux qui voulaient le calomnier ; il voulut aussi que tous les artistes, quelles

(1) Fin 1560.

que fussent leur valeur et leur renommée, allassent le voir dans sa maison. Il lui portait une telle estime, et avait pour lui tant de respect que, de peur de le molester, il n'osait pas lui demander bien des choses que Michel-Ange, malgré sa vieillesse, aurait pu faire. Du temps du pape Paul III, et par son ordre, Michel-Ange avait commencé à reprendre en œuvre le pont Santa Maria, à Rome (1), qui, à cause du courant des eaux, et de son antiquité, s'était affaibli et menaçait ruine. Il décida de refaire les fondations au moyen de caissons, et de faire d'urgentes réparations aux piles; il en avait déjà terminé une grande partie et fait de grosses dépenses en bois et en pierres de travertin, quand, sous le pape Jules III, les clercs de la chambre s'étant rassemblés pour délibérer sur les travaux de terminaison, Nanni di Baccio Bigio, architecte, leur proposa de finir le pont en peu de temps, et avec peu d'argent, si on le lui donnait à forfait. Les clercs affectaient de dire, comme si cela fût dans son intérêt, qu'il fallait décharger Michel-Ange de cette entreprise, à cause de sa vieillesse, qu'il ne s'en occupait pas, et que, la chose étant ainsi, on n'en verrait jamais la fin. Le pape, qui n'aimait pas les discussions, et qui ne pensait pas à ce qui allait en sortir, autorisa les clercs de la chambre à faire comme bon leur semblerait, et ceux-ci confièrent l'entreprise (2), en toute liberté d'action, avec tous les matériaux à Nanni, sans en rien dire à Michel-Ange. Nanni n'eut pas le soin de renforcer les parties faibles du pont, comme c'était nécessaire; il l'affaiblit au contraire, pour vendre une grande quantité de pierres de travertin, qui primitivement étayaient le pont et le rendaient plus solide, grâce à leur poids. Il les remplaça par des galets et du blocage renfermé entre deux maçonneries, de sorte que de l'extérieur ou de l'intérieur, on ne voyait aucun défaut, et que le pont paraissait refait à neuf. Mais cinq ans plus tard, survint la crue de l'année 1557, et le pont, totalement affaibli et aminci, versa de manière à montrer le peu de jugement des clercs de la chambre, au grand dommage qu'en éprouva la ville de Rome, parce qu'on s'était écarté du plan de Michel-Ange. Celui-ci avait prédit souvent la ruine du pont à ses amis et à moi, et je me souviens que, passant dessus à cheval, il me disait: « Giorgio, ce pont tremble, pressons le pas pour qu'il ne tombe pas, pendant que nous sommes dessus. »

Déjà du temps du pape Paul III, le duc Cosme avait envoyé le Tribolo à Rome pour tâcher de persuader Michel-Ange de revenir à

(1) Dans les deux derniers mois de 1548, et le premier mois de 1549.

(2) Le 3 juillet 1551.

Florence, pour terminer la sacristie de San Lorenzo. Mais Michel-Ange s'en excusait, disant qu'il était vieux, qu'il ne pouvait plus supporter le poids de pareils travaux : il donnait encore d'autres raisons, concluant qu'il ne pouvait quitter Rome. Finalement, le Tribolo lui demanda comment se terminerait l'escalier de la bibliothèque de San Lorenzo, dont Michel-Ange avait commencé de poser plusieurs pierres. On n'avait aucun modèle, ni aucun renseignement certain sur la forme à lui donner, et, bien qu'il y eût à terre une projection de l'escalier légèrement esquissée avec des briques, on ne connaissait pas le plan définitif. Quelques prières que le Tribolo lui adressât, et bien qu'il y mêlât le nom du duc, Michel-Ange répondit toujours qu'il ne s'en souvenait pas. Le duc Cosme ordonna alors à Vasari d'écrire à Michel-Ange à ce sujet, espérant peut-être que, par l'amitié que Michel-Ange lui portait, Vasari obtiendrait quelque chose, et qu'on pourrait ainsi terminer l'escalier. Vasari lui écrivit donc qu'il était chargé de l'entreprise, et Michel-Ange lui envoya, le 28 septembre 1555, une longue lettre, avec les instructions de laquelle Vasari put construire l'escalier dans la forme où on le voit à présent.

Il lui écrivit encore, vers ce moment, que le pape Jules III étant mort, et ayant été remplacé par le pape Marcel, la bande qui lui était contraire, profitant de l'élection du nouveau pontife, recommençait à lui causer des ennuis, ce qu'apprenant, le duc, qui désapprouvait ces procédés, lui fit écrire par Vasari de quitter Rome et de revenir à Florence, ajoutant qu'il ne désirait rien tant que ce retour, voulant s'inspirer de ses conseils pour toutes ses constructions ; que Michel-Ange aurait de lui tout ce qu'il désirerait, sans avoir rien à faire de ses propres mains. Mais, le pape Marcel étant mort, quand Michel-Ange alla baiser le pied au nouveau pape, Paul IV, celui-ci lui fit les offres les plus avantageuses pour le maintenir à la tête des travaux de Saint-Pierre et en assurer la fin. Michel-Ange écrivit au duc pour le remercier et lui dire qu'il ne pouvait se mettre à son service. Il disait pour s'excuser qu'il avait sa maison à Rome, avec toutes ses commodités, qu'elle valait plusieurs milliers d'écus, que, quant à lui, il souffrait des reins et de la gravelle, comme tous les vieillards, ce que pouvait attester Maestro Eraldo (1), son médecin, grâce à qui, après Dieu, il était encore en vie ; que pour toutes ces raisons, il ne pouvait partir de Rome, et ne demandait plus qu'à mourir en paix. Écrivant à Vasari, il lui recommandait de l'excuser auprès du duc, et certainement, s'il avait été en état de

(1) Realdo Colombo.

monter à cheval, il serait venu de suite à Florence. Je crois aussi qu'il n'aurait plus pu en partir, pour revenir à Rome, tant il fut ému de la bienveillance et de l'amour que lui portait le duc. Cependant il s'appliquait aux travaux de Saint-Pierre, et les poussait sur divers points, de manière qu'il ne fût pas possible de les modifier ultérieurement.

A ce moment, on lui avait rapporté que le pape Paul IV désirait faire modifier la paroi de la chapelle Sixtine, où est peint le Jugement dernier, parce qu'il trouvait que toutes ces figures montraient leurs nudités d'une manière trop déshonnête (1). Michel-Ange répondit à ceux qui lui laissaient entendre l'intention du pape : « Dites au pape que ce sera peu de chose à faire : qu'il réforme le monde, et de suite on reformera les peintures. » On enleva à Michel-Ange l'office de la chancellerie à Rimini : il ne voulut jamais en parler au pape qui ignorait la chose. L'échanson pontifical le lui enleva, voulant lui faire donner en échange cent écus par mois, au compte de la construction de Saint-Pierre ; il lui fit porter un quartier à sa maison, mais Michel-Ange ne voulut pas l'accepter.

La même année (2), il perdit Urbino, son serviteur, dont il avait fait pour ainsi dire son compagnon. Il entra au service de Michel-Ange, à Florence, l'an 1530, à la fin du siège, quand Antonio Mini, son élève, s'en alla en France. Il le servit étroitement pendant vingt-six ans, et entra avec lui dans une telle familiarité, que Michel-Ange le fit riche et l'aima au point que, malgré la vieillesse, dans sa dernière maladie, il le soigna, et dormit tout habillé à son chevet. Après la mort d'Urbino, Vasari lui écrivit pour le consoler, et il lui répondit par cette lettre : « Messer Giorgio, mon cher ami. J'ai de la peine à écrire, mais je veux répondre à votre lettre. Vous savez comment Urbino est mort, c'est une grande grâce de Dieu pour moi, mais aussi une grande perte, et j'en ai éprouvé beaucoup de chagrin. La grâce en est qu'en vie il me tenait vivant, et qu'en mourant il m'a appris à mourir, non sans aucun regret, mais avec le désir de la mort. Je l'ai gardé vingt-six ans, et l'ai toujours trouvé fidèle et dévoué. Maintenant que je l'avais fait riche, et que je comptais sur lui pour en faire le bâton et l'appui de ma vieillesse, il m'a quitté, et il ne me reste d'autre espérance que de le revoir en paradis. Un signe évident de la bonté de Dieu dans cette bienheureuse mort est qu'au lieu de se plaindre de mourir, il regrettait

(1) Daniello da Volterra fut ensuite chargé de couvrir ces nudités de draperies. Voir sa Vie.

(2) Le 4 décembre 1554 ; il s'appelait de son vrai nom Francesco di Bernardino dell' Amadori, de Castel Durante, il avait été tailleur de pierre.



de me laisser seul dans ce monde menteur, en proie à tant d'ennuis. Comme la meilleure partie de moi s'en est allée avec lui, il ne me reste qu'une misère infinie. Je me recommande à vous. » Du temps du pape Paul IV, Michel-Ange fut employé aux fortifications de Rome, sur divers points, particulièrement à la grande porte du château Saint-Ange, actuellement à demi ruinée, que Salustio Peruzzi avait commencée pour ce pape. Il s'employa encore à distribuer à divers sculpteurs les statues de cette œuvre, à voir leurs modèles et à les corriger. A cette époque, l'armée française (1) s'approcha de Rome, et Michel-Ange, pensant que la ville allait en pâtir, quitta Rome, avec Antonio Franceze da Castel Durante, qu'Urbino lui avait laissé en mourant, pour le servir. Il alla secrètement dans les montagnes de Spolète (2), et visita plusieurs ermitages. Puis il revint à Rome, et se remit à travailler presque tous les jours, comme passe-temps, aux quatre figures de la Pietà, dont il a déjà été parlé. Il les brisa à cette époque, pour les raisons suivantes : comme le bloc était très dur et contenait des grains d'émeri, le ciseau en faisait souvent jaillir des étincelles. Ou bien est-ce que cet homme était d'un goût tellement difficile qu'il n'était jamais content de ce qu'il produisait ? Ce qui pourrait le faire croire est que, des statues faites par lui dans son âge mûr, on en voit peu de terminées, et que toutes celles qui ont été finies sont dues à sa jeunesse, par exemple, le Bacchus, la Pietà della Madonna delle Febbre, le Colosse de Florence, le Christ de la Minerva, œuvres auxquelles on ne pourrait ajouter ni enlever l'épaisseur d'un grain de mil sans les abîmer. Les statues qu'il sculpta, étant plus âgé, à savoir : les ducs Laurent et Julien, l'Aurore et la Nuit, le Moïse et les deux figures qui l'encadrent, portent le nombre à onze statues terminées. Toutes les autres sont restées inachevées, et sont en bien plus grand nombre. Il avait coutume de dire que, s'il avait eu à se déclarer content de ses œuvres, il n'en aurait exposé que bien peu, et même pas une seule. Sa recherche du grand art faisait que, lorsqu'il découvrait une statue et qu'il y trouvait tant soit peu de défauts, il l'abandonnait et s'attaquait à un autre bloc, espérant ne pas retomber dans la même erreur ; il disait que c'était là la vraie raison pour laquelle il avait produit si peu de statues et de peintures. Ce groupe de la Pietà, une fois brisé, il le donna à Francesco Bandini.

A cette époque, Tiberio Calcagni, sculpteur florentin, était devenu

(1) Erreur : l'armée du duc d'Albe.

(2) En septembre 1556.



un des grands amis de Michel-Ange, par l'entremise de Francesco Bandini et de Messer Donato Gianotti. Étant un jour dans la maison de Michel-Ange où se trouvait le groupe brisé, Tiberio lui demanda pourquoi il l'avait brisé, et perdu ainsi le fruit merveilleux de tant de fatigues, Michel-Ange lui répondit que la cause en était l'importunité d'Urbino, son serviteur, qui le pressait chaque jour de terminer cette Pietà ; qu'il avait enlevé un éclat au coude de la Madone, et que déjà auparavant, il l'avait prise en dégoût à cause d'une fente qu'il avait découverte dans le bloc, et qui lui avait donné beaucoup d'ennuis. Perdant donc patience, il brisa le groupe, et il l'aurait entièrement détruit si Antonio, son serviteur, ne l'avait supplié de le lui donner tel qu'il était. A la suite de cette conversation, Tiberio en parla à Bandini, qui désirait avoir quelque œuvre de la main de Michel-Ange, et Bandini fit en sorte que Tiberio promît deux cents écus d'or à Antonio, et pria Michel-Ange de le laisser terminer ce groupe, sur son modèle, pour Bandini, de manière que Michel-Ange n'eût pas tant travaillé en vain. Michel-Ange voulut bien lui faire ce présent ; Tiberio l'emporta et le reconstitua, bien qu'il fût en je ne sais combien de morceaux. Néanmoins cette œuvre resta inachevée, par suite de la mort de Bandini, de Michel-Ange et de Tiberio (1).

Pour en revenir à Michel-Ange, il lui fut nécessaire de trouver une autre œuvre, pour passer la journée à sculpter, et il s'attaqua à un autre bloc de marbre, dans lequel il avait déjà ébauché une Pietà, différente d'aspect et de plus petites dimensions (2).

Pirro Ligorio, architecte, était entré au service du pape Paul IV, qui l'employa à la construction de Saint-Pierre, et de nouveau il débâtait contre Michel-Ange, disant partout que ce dernier était tombé en enfance. Michel-Ange, indigné, serait volontiers retourné à Florence, et, sur le point de partir, il en fut sollicité de nouveau par Vasari. Mais il se sentait si décrépité, se voyant arrivé à l'âge de quatre-vingt-un ans, qu'il écrivit à Vasari, par son courrier, en lui envoyant quelques sonnets religieux, et lui dit qu'il arrivait au soir de la vie, et qu'en lisant ses lettres, Vasari verrait bien qu'il ne naissait plus de pensée en lui où ne fût gravée la mort. On voyait dans sa lettre qu'il se tournait vers Dieu et qu'il ne pensait plus aux choses de l'art, à cause des persécutions de ses adversaires et de quelques-uns des intendants de la construction, qui auraient bien voulu, d'après ce qu'il disait,

(1) Actuellement dans la cathédrale de Florence, derrière le maître-autel.

(2) Sculpture inconnue.

engager de grandes dépenses pour leur unique profit. Michel-Ange serait donc parti volontiers, mais, si la volonté était prompte, la chair était faible et le retenait à Rome. Aussi le duc Cosme lui fit-il dire de se tranquilliser, de ne plus penser à revenir à Florence, et qu'il préférerait le voir occupé à Saint-Pierre qu'ailleurs, ne désirant rien tant que son contentement. Après quoi, Michel-Ange écrivit à Vasari qu'il remerciait le duc de tant de bonté, et il ajoutait : « Que Dieu me donne la grâce de le servir de ma pauvre personne, car la mémoire et la cervelle s'en sont allées Dieu sait où ! » Cette lettre est d'août 1557.

Michel-Ange avait amené la construction de Saint-Pierre à un point qu'on ne travaillait plus que lentement : une grande partie de la frise des fenêtres intérieures était terminée, et il en était de même de la rangée de colonnes doubles de l'extérieur qui entourent le tambour, sur lequel devait reposer la coupole. Aussi ses grands amis, le cardinal de Carpi, Messer Donato Gianotti, Francesco Bandini, Tommaso de' Cavalieri et le Lottino, le pressaient-ils de faire au moins un modèle, puisqu'on tardait à voûter la coupole. Il resta de longs mois sans s'y décider ; finalement il s'y mit et fit peu à peu un petit modèle en terre, d'après lequel il voulait ensuite en faire un plus grand en bois, en s'aidant des plans et des élévations qu'il avait dessinés. Puis il le fit construire (1), en un peu plus d'un an, par Maestro Giovanni Franceze, après l'avoir longuement étudié et préparé : ce modèle est à l'échelle d'une palme antique, avec tous les détails de l'ornementation (2).

Survint la mort du pape Paul IV, et l'élection du pape Pie IV, qui fit continuer la construction du petit palais, dans le jardin du Belvédère, par Pirro Ligorio, maintenu architecte de ce palais ; quant à Michel-Ange, il lui fit force caresses et offres avantageuses. Le bref que ses prédécesseurs avaient approuvé, et qui concernait la construction de Saint-Pierre, continua à avoir son effet ; le pape rendit même à Michel-Ange une partie des revenus et provisions qu'on lui avait enlevés sous Paul IV, et l'employa dans plusieurs de ses entreprises. De son temps, la construction de Saint-Pierre fut poussée activement. Entre autres travaux, il lui demanda un dessin pour le tombeau du marquis de Marignan, son frère, qui dut être élevé, dans le dôme de Milan, par le chevalier Lione Lioni d'Arezzo, excellent sculpteur et grand

(1) En 1558.

(2) Suit, dans le texte, une description longue et quelque peu confuse de la coupole, qui est supprimée dans cette traduction.

ami de Michel-Ange. Vers cette époque, Lione fit une médaille de Michel-Ange, où son profil est énergiquement représenté et, au revers, sur sa demande, il figura un aveugle conduit par un chien, avec cette inscription : DOCEBO INIQUOS VIAS TVAS, ET IMPII AD TE CONVERTENTVR. Michel-Ange lui donna alors le modèle en cire d'un Hercule qui étouffe Antée, avec plusieurs de ses dessins. Nous n'avons que deux portraits en peinture de Michel-Ange, un de la main du Bugiardini, et l'autre de Jacopo del Conte. Daniello Ricciarelli le représenta en un bronze de ronde-bosse (1), et il faut y ajouter la médaille du chevalier Lione. On a fait tant de copies de ces différents portraits que j'en ai vu quantité en Italie et ailleurs.

Cette année-là, le cardinal Jean de Médicis, fils du duc Cosme, alla à Rome (2), pour recevoir le chapeau des mains du pape Pie IV, et Vasari l'accompagna comme serviteur et familier. Il resta un mois avec Michel-Ange, qui lui fit un excellent accueil, et ne le quitta pour ainsi dire pas. Vasari avait apporté avec lui, par ordre de Son Excellence, le modèle en bois du palais ducal de Florence, avec les dessins des nouveaux appartements qu'il avait construits et couverts de peintures. Michel-Ange désirait les voir, car, à cause de sa vieillesse, il ne pouvait plus faire le voyage. Au départ de Vasari, il écrivit au duc de continuer l'entreprise qui était digne en tout point de sa grandeur.

Cette même année, le duc Cosme alla à Rome, avec sa femme, la duchesse Leonora. A l'arrivée du duc, Michel-Ange alla le voir immédiatement ; celui-ci lui fit beaucoup de caresses, estimant grandement son génie. Il le fit asseoir à côté de lui, et causa avec lui familièrement de tout ce qu'il faisait exécuter comme peintures et sculptures à Florence, et de ce qu'il avait l'intention de faire, en particulier, dans la grande salle du palais. Michel-Ange l'encouragea, et se plaignait, parce qu'il aimait ce seigneur, de n'être plus assez jeune pour pouvoir le servir. Le duc retourna souvent le voir, pendant son séjour à Rome, ainsi que son fils, don François de Médicis, qui plus tant à Michel-Ange par ses manières avenantes et les grandes caresses qu'il lui fit, lui parlant toujours le bonnet à la main, que Michel-Ange écrivit à Vasari, à son sujet, disant qu'il regrettait infiniment d'être malade et vieux, qu'autrement il aurait voulu faire quelque chose pour ce seigneur, et qu'il

(1) Aucune de ces différentes œuvres ne peut être affirmée avec certitude exister dans quelque musée.

(2) Mars 1560.

cherchait à acheter à Rome quelque bel antique, pour le lui envoyer à Florence.

A cette époque (1), le pape lui demanda un dessin pour la Porta Pia, et il en fit trois très beaux et très originaux, parmi lesquels le pape choisit celui qui entraînait la plus petite dépense, et qu'on a construit, pour la plus grande gloire de Michel-Ange. Voyant le désir du pape de restaurer les autres portes de Rome, il fit plusieurs dessins à ce sujet, et de même, à la demande de ce pontife, il donna le plan de l'église Santa Maria degli Angeli, qu'on éleva dans les ruines des thermes de Dioclétien, transformés ainsi en temple chrétien. Son dessin fut préféré à ceux de quantité d'architectes excellents, et il avait pensé à tant ménager les commodités des Chartreux, que cet édifice est aujourd'hui un couvent modèle. Il conserva l'ossature des thermes anciens, et y pratiqua une église admirable, avec une entrée qui dépasse tout ce qu'on pouvait imaginer. Il dessina également, à la demande de Sa Sainteté, et pour ce couvent, un ciboire du Saint-Sacrement, en bronze (2), qui fut coulé par Maestro Jacopo, Sicilien, excellent fondeur, dont les œuvres viennent finement, sans bavures, à la coulée, et peuvent être facilement réparées. C'était un maître unique dans ce genre, et il plaisait à Michel-Ange infiniment.

La nation florentine avait souvent projeté de donner une bonne tournure à la construction de l'église San Giovanni, dans la Strada Giulia. Les chefs des familles les plus riches, s'étant réunis et promettant de subvenir à la dépense, chacun selon ses moyens, firent en sorte qu'ils ramassèrent une grande somme d'argent. Puis, disputant entre eux s'il valait mieux suivre les plans anciens ou faire quelque chose de nouveau et meilleur, ils résolurent de conserver les vieilles fondations, et d'édifier dessus de nouvelles constructions. Finalement, ils nommèrent intendants de la bâtisse Francesco Bandini, Uberto Ubaldini et Tommaso de' Bardi, qui demandèrent un plan à Michel-Ange (3), lui exposèrent que c'était une honte pour la nation d'avoir dépensé tant d'argent sans aucun profit, et que, si son savoir ne pouvait aider à terminer l'église, ils ne sauraient plus à qui s'adresser. Il leur promit son concours avec toute la bonté dont il était capable, parce que, non seulement, dans sa vieillesse, il aimait à s'occuper de choses sacrées pour glorifier Dieu, mais encore il voulait honorer sa patrie qu'il aimait toujours.

(1) En 1560, puis par contrat du 2 juillet 1561.

(2) N'existe plus.

(3) Fin 1559.

Michel-Ange avait avec lui, dans cette entrevue, Tiberio Calcagni, sculpteur florentin et jeune homme désireux d'apprendre, qui, étant venu à Rome, s'était consacré à l'architecture. Michel-Ange, qui l'aimait, lui avait donné à terminer la Pietà en marbre qu'il brisa, ainsi qu'un buste de Brutus en marbre (1), plus grand que nature ; la tête seule avait été traitée avec de fines gradines. L'image de Brutus était tirée d'une cornaline antique qui le représentait, et qui appartenait au seigneur Giulio Cesarino. Sur la demande de Messer Donato Giannotti, Michel-Ange faisait ce buste pour le cardinal Ridolfi : c'est une œuvre remarquable.

Ne pouvant plus, à cause de la vieillesse, ni dessiner, ni tirer de lignes droites, il se servait constamment de Tiberio, qui était très prévenant et discret. Désirant donc se servir de lui dans l'entreprise de San Giovanni, il lui fit lever le plan de site de l'église. Aussitôt que cela fut fait, Michel-Ange manda aux chefs de la nation florentine par Tiberio qu'il avait travaillé pour eux, et il leur montra cinq plans d'églises admirables, ce qui les étonna grandement, car ils pensaient qu'on ne s'en occupait pas. Il leur dit alors d'en choisir un, et comme ils voulaient s'en rapporter à lui, il insista, et tous d'un commun accord prirent le plan le plus riche, à la suite de quoi, Michel-Ange leur dit que s'ils conduisaient à fin ce projet, ils auraient une œuvre telle que jamais ni les Romains, ni les Grecs ne construisirent de temple pareil. Jamais il n'avait prononcé de telles paroles et n'en prononça depuis, car il était d'une extrême modestie. Finalement ils décidèrent que la direction serait confiée à Michel-Ange et la pratique de l'entreprise à Tiberio ; ils furent tous deux contents, leur promettant de bien les servir. Ayant donc donné le plan à Tiberio pour qu'il le mît au net, avec les justes proportions, il y joignit les profils de l'intérieur et de l'extérieur, afin qu'il en tirât un modèle en terre, lui enseignant la manière de l'exécuter, pour qu'il tînt sur ses pieds. En dix jours, Tiberio fit un modèle de huit palmes qui plut infiniment à toute la nation, et d'après lequel on exécuta ensuite un modèle en bois qui est actuellement au consulat de cette nation, œuvre unique, telle qu'on n'aurait jamais vu un temple si beau, si riche, ni si varié. La construction fut commencée, et l'on dépensa cinq mille écus, mais elle resta ensuite inachevée, faute du versement des sommes promises, et Michel-Ange en eut beaucoup de déplaisir (2).

(1) Actuellement au Musée National.

(2) Terminée ensuite par Carlo Maderni et Alessandro Galilèi, du temps de Clément XII.



Il était resté dix-sept ans à la tête de la construction de Saint-Pierre, et plusieurs fois les intendants avaient voulu lui en enlever la direction. Comme ils n'y avaient pas réussi, ils cherchaient continuellement à le molester en toute chose, soit par une étrangeté, soit par une autre, pensant que finalement, de dégoût, il quitterait la place, étant tellement vieux qu'il n'en pouvait plus. Comme, à ce moment, un de ses assistants, nommé Cesare da Castel Durante mourut, pour que la bâtisse ne restât pas en souffrance, Michel-Ange leur envoya Luigi Gaeta, qui était trop jeune, mais très habile, jusqu'à ce qu'il s'en trouvât un à son goût. Les intendants, dont une partie avaient souvent intrigué pour employer Nanni di Baccio Bigio, qui les excitait et leur promettait monts et merveilles, et avec l'aide duquel ils espéraient pouvoir conduire les affaires de la construction à leur guise, refusèrent Luigi Gaeta. Michel-Ange, l'ayant appris, ne voulait plus paraître sur les chantiers. Alors ils commencèrent à répandre le bruit qu'il ne le pouvait plus, qu'il fallait lui donner un remplaçant, et que lui-même avait dit qu'il ne voulait plus s'occuper de Saint-Pierre. Cela parvint aux oreilles de Michel-Ange, qui envoya Daniello Ricciarelli da Volterra à l'évêque Ferratino, un des intendants, lequel avait raconté au cardinal de Carpi que Michel-Ange avait dit à un de ses serviteurs qu'il ne voulait plus être chargé de la construction. Daniello affirma que telle n'était pas la volonté de Michel-Ange, mais Ferratino continuait à se plaindre de ce que l'artiste ne voulait pas leur communiquer sa conception ; il disait qu'il serait bien de lui donner un remplaçant, et il aurait volontiers pris Daniello, chose qui lui paraissait devoir être agréable à Michel-Ange. Ayant ensuite fait entendre aux intendants, comme parlant au nom de Michel-Ange, qu'ils avaient un remplaçant à nommer, Ferratino présenta non pas Daniello, mais Nanni Bigio à sa place. Celui-ci, s'étant présenté et ayant été agréé, ne laissa pas beaucoup de temps s'écouler qu'il ordonna de jeter un pont en bois, du point des écuries du pape où est la montée, pour se rendre sur la grande niche dont la voûte est tournée de ce côté. Il fit abattre quelques grandes poutres de sapin, disant qu'on consommait trop de cordages, et que sa méthode était préférable. Michel-Ange, l'ayant appris, alla immédiatement voir le pape, et l'ayant trouvé sur la place du Campidoglio, ce qui lui parut peu propre à un entretien, il le fit monter dans une chambre et lui dit : « Saint-Père, les intendants m'ont substitué comme remplaçant je ne sais trop qui. Si Votre Sainteté et eux reconnaissent que je ne fais plus l'affaire, je retournerai à Florence pour me reposer auprès du grand-duc qui désire tant mon retour, et je finirai

mes jours chez moi : aussi, je vous demande mon congé. » Cela ne plut pas au pape qui, le réconfortant avec de bonnes paroles, lui dit de venir lui parler le même jour dans l'église d'Ara Cœli. Ayant donc fait rassembler les intendants de la construction, il voulut savoir la raison de tout ce qui s'était passé, et ils lui répondirent que la construction tombait en ruines, et que Michel-Ange commettait erreur sur erreur. Le pape, sachant que ce n'était pas vrai, ordonna au seigneur Gabrio Scierbelloni d'aller à la construction pour tout voir, et de se faire rendre compte par Nanni de ses projets, ce qui fut fait; et le seigneur Gabrio ayant trouvé que tout n'était que fausseté et mauvaise foi, Nanni fut chassé, avec des paroles peu flatteuses, en présence de beaucoup de personnes; Gabrio lui reprocha d'avoir amené par sa faute la ruine du pont Santa Maria; qu'à Ancône, voulant faire beaucoup d'ouvrage avec peu de dépense, pour curer le port, il l'avait rempli en un jour plus que la mer ne l'avait fait en dix ans. Telle fut la fin de la coopération de Nanni à la construction de Saint-Pierre.

Pendant dix-sept ans, Michel-Ange ne s'appliqua à autre chose qu'à assurer qu'après sa mort on ne pût y apporter de modifications, instruit qu'il était par les odieuses persécutions auxquelles il était en butte. Aujourd'hui elle est suffisamment assurée pour qu'on puisse voûter la coupole en toute sécurité. Par là, il s'est vu que Dieu, qui protège les gens de bien, l'a défendu tant qu'il a vécu, et a toujours agi en vue de l'avantage de cette construction et du bon renom de cet homme jusqu'à sa mort. Après lui, Pie IV ordonna aux intendants de ne rien changer à ce qu'avait projeté Michel-Ange, et, avec plus d'autorité encore, Pie V, son successeur, le fit mettre à exécution. Pour ne pas amener de désordres, il voulut que les plans de Michel-Ange fussent suivis strictement par ses continuateurs, les architectes Pirro Ligorio et Jacopo Vignola. Pirro, ayant voulu avec présomption y apporter quelque modification, fut enlevé à la construction avec peu d'honneur pour lui, et Vignola resta seul.

Pour en revenir à Michel-Ange, un an environ avant sa mort, Vasari avait secrètement agi auprès du duc Cosme, pour que celui-ci s'entendît avec le pape, par l'entremise de Messer Averardo Serristori, son ambassadeur, parce qu'il s'était aperçu que Michel-Ange avait beaucoup décliné, de manière que ceux qui l'entouraient ou qui étaient à son service, veillassent attentivement sur lui, et que, s'il lui survenait un accident toujours à prévoir chez un vieillard, on fît en sorte que toutes ses affaires, vêtements, dessins, cartons, modèles, ainsi que son avoir fussent inventoriés et mis en garde. Tout ce qui regardait la cons-

truction de Saint-Pierre devait être remis à la fabrique, et on devait veiller à ce que, de même, les dessins et projets relatifs à la sacristie, à la bibliothèque et à la façade de San Lorenzo, ne fussent pas dispersés, comme cela arrive souvent. Bref, les dispositions furent telles que tout fut strictement exécuté (1).

Lionardo, son neveu, désirait aller, pendant le carême, à Rome, se doutant bien que Michel-Ange approchait du terme de sa vie, et Michel-Ange l'attendait, quand, ayant été atteint d'une fièvre lente, il lui fit écrire de suite par Daniello de venir. Le mal croissant, bien que Messer Federigo Donati, son médecin, et d'autres fussent autour de lui, il fit, avec toute sa connaissance, son testament, le résumant en trois paroles : il laissait son âme entre les mains de Dieu, son corps à la terre et son bien à ses parents les plus proches. Il imposait ensuite aux siens de lui rappeler les souffrances de Notre-Seigneur au moment où il quitterait cette vie. Ainsi, le 17 février (2), à la vingt-troisième heure, l'an 1563, selon l'usage florentin, autrement dit l'an 1564 en style romain, il expira, pour s'en aller à une meilleure vie.

Michel-Ange fut très apte aux travaux artistiques; toute chose, si difficile qu'elle fût, lui réussissait, car il avait de nature l'esprit très apte et tourné vers ces excellentes qualités du dessin. Pour s'y rendre entièrement parfait, il fit des études anatomiques en nombre infini, écorchant des corps pour examiner la composition et la jointure des os, des muscles, des veines, des nerfs, ainsi que les mouvements divers et toutes les postures du corps humain, non seulement chez l'homme, mais encore chez les animaux et particulièrement chez les chevaux qu'il se plut beaucoup à posséder. Chez tous, il voulut voir leur composition et leur anatomie, en ce qui concerne l'art, ce qu'il montra posséder aussi bien dans les œuvres qu'il eut à exécuter, que celui qui ne s'occupe pas d'autre chose. Aussi les œuvres qu'il a produites, tant avec le pinceau qu'avec le ciseau, sont-elles presque inimitables; il leur a donné, comme on l'a déjà dit, tant d'art, de grâce et tant d'une certaine vivacité (soit dit sans offenser personne), qu'il a vaincu et surpassé les antiques, ayant su si facilement tirer ses œuvres de la difficulté, qu'elles ne sentent pas l'effort. Qui les copie ensuite par le dessin retrouve cette peine à vouloir les imiter. Son mérite a été reconnu

(1) L'inventaire général fut fait le 19 février 1564, le lendemain de la mort de Michel-Ange.

(2) Le 18 février 1564, à quatre heures trois quarts du soir. (Lettre de Fidelissimi, médecin, qui était présent, au duc Cosme, datée du même jour. Confirmée le lendemain par Averardo Serristori, ambassadeur ducal à Rome.

pendant sa vie, et non pas après sa mort, comme il arrive à bien d'autres, puisque Jules II, Léon X, Clément VII, Paul III et Jules III, Paul IV et Pie IV, souverains pontifes, ont toujours voulu l'avoir auprès d'eux ; comme on sait, Soliman, empereur des Turcs, François de Valois, roi de France, Charles-Quint, empereur, et la seigneurie de Venise, finalement le duc Cosme de Médicis l'ont recherché et lui ont fait des offres avantageuses, rien que pour se prévaloir de son grand talent, ce qui n'arrive qu'aux hommes de haute valeur comme lui. Ils avaient vu et reconnu que la connaissance des trois arts était tellement parfaite chez lui, qu'aucune personne antique ou moderne, depuis le temps que le soleil tourne, ne s'est trouvée l'avoir, et que Dieu ne l'a concédée à personne d'autre que lui.

Il avait une imagination telle et si parfaite, et les choses qu'il avait en idée étaient telles que, ne pouvant rendre avec ses mains de si grandes et de si terribles conceptions, souvent il a abandonné des œuvres commencées, et il en a brisé quantité d'autres. Je sais que, peu de temps avant de mourir, il brûla un grand nombre de dessins, d'esquisses et de cartons faits de sa main, afin que personne ne vit les peines qu'il avait endurées et tout ce qu'il avait demandé à son cerveau, afin de ne produire qu'une œuvre parfaite. Quand il voulut faire sortir Minerve de la tête de Jupiter, il lui fallut employer le marteau de Vulcain ; il donnait à ses figures neuf, dix et douze têtes, ne cherchant qu'à les réunir et à en tirer une concordance de grâce que la nature ne pouvait lui donner. Il disait qu'il fallait avoir le compas dans l'œil et non dans la main, parce que les mains produisent et que l'œil juge : qu'il devait en être de même en architecture. Il ne paraîtra étrange à personne que Michel-Ange se plaisait à la solitude, en homme épris de son art qui absorbe et demande de la réflexion. Il est d'ailleurs nécessaire à celui qui veut s'adonner aux études de cet art de fuir la compagnie de ses semblables, d'autant que celui qui recherche de pareilles considérations n'est jamais seul, ni sans pensées. Ceux qui en ont fait un reproche à Michel-Ange, comme étant de l'étrangeté et de l'originalité, ont eu tort, car celui qui veut produire de belles œuvres doit éviter les ennuis et l'importunité ; le talent veut de la réflexion, de la solitude et de la commodité pour s'exercer librement et non pas divaguer avec l'esprit. Avec tout cela, Michel-Ange s'acquiesça l'amitié de quantité de grands personnages et d'hommes instruits, amitié qu'il a su se conserver, tant dans la famille Médicis qu'à Rome. A la vérité, il n'accorda son amitié qu'à des personnes nobles et de mérite, car il eut du jugement et du goût en toute chose. Il aimait



beaucoup ses élèves et vivait avec eux en grande familiarité, par exemple Jacopo Sansovino, le Rosso, le Puntormo, Daniello da Volterra et notamment Giorgio Vasari d'Arezzo, qu'il traita toujours avec beaucoup d'amabilité et qui lui doit de s'être adonné à l'architecture, parce qu'il voulait l'employer quelque jour ; il causait volontiers avec lui et discourait des choses de l'art. Ceux qui disent qu'il ne voulait pas enseigner ont tort, parce qu'il en usa toujours ainsi avec ses familiers et avec ceux qui lui demandaient conseil. La mauvaise fortune voulut que de ses élèves aucun ne fût digne de lui. Il m'a dit souvent qu'il regrettait de voir leurs efforts inutiles, et que, malgré son âge, il aurait volontiers travaillé l'anatomie, et aurait écrit sur ce sujet pour aider ses élèves ; plusieurs de ceux-ci trompèrent sa pensée. Mais il craignait de ne pouvoir rendre par ses écrits ce qu'il avait en idée, manquant d'exercice dans ce genre de travail, et pourtant, dans ses lettres en prose, il a très bien exprimé sa pensée en peu de paroles, et il s'est plu à expliquer les poètes qui ont écrit en langue vulgaire, particulièrement Dante et Pétrarque, qu'il admirait et imitait dans des inventions, madrigaux et sonnets sérieux, sur lesquels on a fait des commentaires. Il en envoya une infinité, dont il reçut des réponses en vers et en prose, à la très illustre marquise de Pescara, de la vertu de laquelle il était grandement épris, et dont il était payé de retour. Elle alla souvent de Viterbe à Rome, pour le voir, et Michel-Ange dessina pour elle une Pietà admirable avec deux petits anges entourant la Vierge, ainsi qu'un Christ en croix, qui, la tête levée, remet son âme à son Père, œuvre admirable ; il lui donna aussi un Christ avec la Samaritaine auprès du puits. Il se plaisait à lire les saintes Écritures, en bon chrétien qu'il était, et il avait en grande vénération les œuvres de Fra Girolamo Savonarola, pour avoir entendu la voix de ce frère prêchant du haut de la chaire. Il aima grandement les beautés du corps humain, pour les imiter par l'art et pouvoir tirer le beau du beau (car, sans cette imitation, on ne peut faire de chose parfaite), sans aucune pensée lascive ou déshonnête, comme il l'a montré dans sa manière de vivre. Il était extrêmement sobre, et dans sa jeunesse il se contentait d'un peu de pain et de vin, pour ne pas se distraire de son travail. Dans sa vieillesse, tandis qu'il travaillait au Jugement dernier, il attendait que la journée fût finie pour se restaurer le soir, toujours très sobrement. Quoique riche, il vivait pauvrement ; aucun de ses amis ne mangea jamais avec lui, ou rarement. Il ne voulait de cadeaux de personne, parce qu'il lui semblait devoir être toujours l'obligé de celui qui lui donnait quelque chose. Cette sobriété faisait qu'il veillait longtemps et dormait très peu ;



souvent, la nuit, il se levait, ne pouvant dormir, et travaillait au ciseau, s'étant fait un chapeau en carton, sur lequel était fixé une chandelle qui éclairait ainsi son travail sans gêner ses mains. Vasari, qui vit souvent ce chapeau, s'aperçut que Michel-Ange n'employait pas de chandelle de cire, mais de suif pur de chèvre, qui est excellent, et il lui en envoya quatre mesures qui faisaient quarante livres. Son serviteur, qui était fort éveillé, les porta à Michel-Ange vers les deux heures de nuit, et comme Michel-Ange ne voulait pas les accepter, il lui dit : « Messire, j'en ai eu les bras rompus à les porter du Pont jusqu'ici, et je ne veux pas les remporter. Devant votre porte, il y a une boue épaisse, elles s'y tiendront droites et je les allumerai toutes. » Michel-Ange lui répondit : « Pose-les là, car je ne veux pas que tu me fasses des farces devant ma porte. »

Il m'a raconté que souvent, dans sa jeunesse, il dormait tout habillé, en homme qui, accablé par son travail, ne se souciait pas de se dépouiller, pour avoir ensuite à se rhabiller. Il y en a qui l'ont taxé d'avarice, mais ils se trompent, car il a fait preuve du contraire, tant dans les choses de l'art que pour l'argent. Il le gagnait à la sueur de son front, avec grande peine et après de longues études, non par suite de rentes ou par le bénéfice du change. Peut-on appeler avare un homme qui soutenait quantité de pauvres gens, qui aidait secrètement à se marier beaucoup de jeunes filles pauvres, qui enrichissait ceux qui l'aidaient dans ses travaux ou qui le servaient, Urbino, son serviteur, par exemple ? Grâce à Michel-Ange, il devint très riche, et il l'avait servi longtemps. Un jour, Michel-Ange lui dit : « Si je meurs, que feras-tu ? » Il répondit : « J'en servirai un autre. — Pauvre malheureux, dit alors Michel-Ange, je veux remédier à ta misère ! » Et il lui donna deux mille écus en une seule fois, chose qu'on voit faire aux empereurs et aux grands pontifes. Il donna plusieurs fois à son neveu trois et quatre mille écus, et à la fin il lui a laissé dix mille écus, non compris ses affaires qui étaient à Rome.

Il avait une mémoire profonde et tenace ; quand il avait vu une chose une fois, il la retenait si fidèlement qu'il pouvait la reproduire de manière que personne ne s'est jamais aperçu qu'il l'eût faite sans avoir l'original devant les yeux. Il n'a jamais produit d'œuvre qui en rappelât une autre des siennes, parce qu'il se souvenait de tout ce qu'il avait fait. Dans sa jeunesse, étant à dîner avec des peintres, de ses amis, ils parièrent un dîner, à qui ferait une figure qui n'aurait absolument rien du dessin, et fût aussi grossière que ces bonshommes que font ceux qui ne savent pas dessiner, et barbouillent les murs. La

mémoire le servit parfaitement, car s'étant souvenu d'avoir vu un de ces bonshommes sur un mur, il le reproduisit, comme s'il l'avait devant les yeux, et surpassa les autres peintres, chose difficile chez un homme si pénétré de dessin, et accoutumé à ne produire que des œuvres choisies. Il a toujours été dédaigneux, et avec raison, contre ceux qui lui avaient manqué : néanmoins on ne l'a jamais vu recourir à la vengeance ; au contraire, il avait une patience extrême. Il était très modeste dans ses manières, prudent et sage dans ses paroles, avec des réponses pleines de gravité, et quelquefois des réflexions ingénieuses, plaisantes et piquantes. Il a tenu bien des propos que nous avons conservés, et dont voici quelques-uns, pour ne pas être trop long. Comme on lui parlait de la mort d'un de ses amis, et qu'on lui disait qu'elle devait lui faire beaucoup de peine, car cet ami s'était appliqué continuellement et sans repos aux choses de l'art. Michel-Ange répondit que tout cela n'était rien ; car si la vie nous plaît, la mort sortant de la main du même auteur ne devrait pas nous déplaire. A un citoyen qui le trouva arrêté devant Or San Michele, à Florence, et regardant la statue de saint Marc faite par Donato, et qui lui demandait ce qu'il pensait de cette figure, il répondit qu'il n'avait jamais vu de figure qui eût tant l'air d'un homme de bien que celle-là ; que le saint Marc était tel qu'on pouvait bien croire ce qu'il avait écrit. On lui montra un jour un dessin fait par un enfant qui apprenait à dessiner, et, comme quelques-uns l'excusaient disant qu'il y avait peu de temps qu'il avait commencé, il répondit : « On le voit bien. » Il tint le même propos à un peintre qui avait fait une Pietà [Notre-Dame de Pitié] et ne l'avait pas réussie, lui disant « qu'elle faisait vraiment pitié à regarder ». Ayant appris que Sebastiano Viniziano avait à peindre un frère dans la chapelle de San Piero a Montorio, il dit que cette figure ruinerait l'œuvre ; et, comme on lui en demandait la raison, il dit qu'il n'était pas étonnant que les frères, ayant mis dans le désordre le monde qui est si grand, en fissent autant d'une chapelle si petite. Un peintre avait produit une œuvre avec beaucoup de peine et de temps employé ; quand il l'eut exposé, il en retira une bonne somme, et comme on demandait à Michel-Ange ce qu'il pensait de son auteur, il répondit : « Tant que celui-ci voudra être riche, il sera continuellement pauvre. » Un de ses amis, prêtre et religieux, arriva à Rome, tout couvert d'étoffes et de broderies, et alla saluer Michel-Ange ; celui-ci feignit de ne pas le reconnaître et son ami fut forcé de lui dire son nom. Michel-Ange affecta alors de s'étonner de le voir dans ce costume, et lui dit ensuite, en se réjouissant : « Que vous êtes beau ! si l'intérieur répond à l'extérieur,

quel bonheur pour votre âme ! » Le même lui recommanda un de ses amis, à qui Michel-Ange fit faire une statue, et lui demanda de lui faire donner quelque chose de plus, ce que Michel-Ange fit bien volontiers. Il pensait que Michel-Ange ne tiendrait pas sa promesse, et quand il vit qu'il s'était trompé, il se plaignit à des tiers qui rapportèrent le propos à Michel-Ange. Celui-ci dit alors qu'il n'aimait pas les hommes à double face, tirant cette métaphore de l'architecture, et voulant dire qu'avec de pareilles gens on ne peut rien faire de bien. Un de ses amis lui demandait ce qu'il pensait d'un artiste qui avait copié en marbre les plus célèbres statues antiques, et qui se vantait d'avoir surpassé de beaucoup les originaux. Michel-Ange lui répondit : « Qui marche derrière d'autres ne passe jamais devant eux ; qui ne fait rien de bien par lui-même ne peut pas profiter des œuvres des autres. » Je ne sais quel peintre avait fait une œuvre, dans laquelle un bœuf était mieux réussi que le reste. On en demanda la raison à Michel-Ange qui répondit : « Tout peintre réussit mieux son propre portrait. » Comme il passait un jour devant San Giovanni, à Florence, on lui demanda ce qu'il pensait des portes, et il répondit : « Elles sont si belles qu'elles feraient bien aux portes du paradis. » Il était une fois au service d'un prince qui chaque jour changeait d'avis, et à cette occasion, il disait à un de ses amis : « Ce seigneur a une cervelle comme une girouette ; tout vent qui souffle dessus la fait tourner. » Étant allé voir une œuvre de sculpture qui devait être exposée, étant terminée, comme le sculpteur cherchait la meilleure lumière des fenêtres, pour faire valoir sa statue, Michel-Ange lui dit : « Ne te mets pas en peine ; l'important est la lumière de la place », voulant dire que, puisque les œuvres d'art sont montrées au public, c'est lui qui juge si elles sont bonnes ou mauvaises. Il y avait à Rome un grand prince, qui se piquait d'architecture et qui avait fait faire des niches destinées à contenir des statues. Comme ces niches étaient hautes des trois quarts, avec un anneau à la partie supérieure, et que l'on s'efforça d'y mettre diverses statues qui n'y faisaient pas bien, on demanda à Michel-Ange ce qu'il fallait y mettre, et il répondit : « Des bottes d'anguilles suspendues à cet anneau. » Quelqu'un fut attaché à la construction de Saint-Pierre, qui prétendait connaître à fond Vitruve, et qui censurait tout ce que l'on faisait. On dit alors à Michel-Ange : « Vous avez là un homme d'un grand esprit. » Il répondit : « C'est certain, mais il a un pauvre jugement. » Un peintre avait fait une peinture qu'il avait remplie de quantité de figures et de choses prises à d'autres dessins et à d'autres peintures, en sorte qu'il n'y avait aucune partie de son tableau qui ne

fût pas pillée. On le montra à Michel-Ange, et, comme un de ses amis lui demandait ce qu'il en pensait, il répondit : « C'est bien, mais je ne sais pas comment fera cette peinture, au Jour du Jugement dernier, que tous les corps reprendront leurs membres propres, car il ne lui restera rien ! » Bon avis donné à ceux qui s'occupent d'art, de ne tirer leurs œuvres que de leur propre fonds. — Passant un jour par Modène, il vit des œuvres qui lui parurent excellentes, et qui sortaient de la main de Maestro Antonio Bigarino de Modène, qui avait fait quantité de belles statues en terre cuite et peintes en couleur de marbre. Comme ce sculpteur ne savait pas travailler le marbre, Michel-Ange dit : « Malheur aux statues antiques, si cette terre devient du marbre ? » — On dit à Michel-Ange qu'il devrait avoir du ressentiment contre Nanni di Baccio Bigio, qui voulait toujours entrer en compétition avec lui. Il entre : « Qui entre en lutte avec des ignorants, remporte de maigres victoires. » — Un prêtre de ses amis lui dit : « C'est grand dommage que vous n'ayez pris femme, parce que vous auriez eu beaucoup d'enfants, et vous leur auriez laissé un grand renom. » Michel-Ange répondit : « Je ne suis que trop marié avec cet art qui ne me donne que des soucis, et mes enfants sont les œuvres que je laisserai. Si peu qu'on en parle, ce sera toujours cela. Que serait-il arrivé à Lorenzo di Bartoluccio Ghiberti, s'il n'avait pas fait les portes de San Giovanni ? Ses fils et petits fils ont gaspillé et vendu tout ce qu'il a laissé, tandis que les portes sont toujours en place. » — Vasari fut envoyé une fois par le pape Jules III, à une heure de nuit, pour un dessin, à la maison de Michel-Ange, et il le trouva en train de travailler à la Pietà en marbre qu'il mit ensuite en pièces. Michel-Ange, l'ayant reconnu quand il frappa à la porte, se leva du travail et prit une lanterne pour l'éclairer, Vasari lui ayant exposé ce qu'il voulait, il envoya Urbino chercher le dessin, et tandis qu'en l'attendant ils causaient d'autre chose, Vasari jeta les yeux sur une jambe du Christ, à laquelle Michel-Ange travaillait et qu'il cherchait à modifier. Pour l'empêcher de la regarder, Michel-Ange laissa tomber la lanterne, et comme ils étaient dans l'obscurité, il appela Urbino, pour qu'il leur apportât de la lumière. Puis il dit : « Je suis si vieux que souvent la mort me tire par l'habit, pour que je l'accompagne. Je tomberai tout d'un coup, comme cette lanterne, et ainsi s'éteindra la lumière de ma vie. »

Avec tout cela, il se plaisait à la fréquentation de certains hommes à son goût, comme le Menighella, peintre vulgaire et bouffon du Val d'Arno, qui était plaisant et venait souvent voir Michel-Ange, pour lui demander des dessins de saint Roch ou de saint Antoine, à mettre



en couleur pour des paysans. Michel-Ange qui se faisait prier pour travailler pour des souverains, laissait là son travail et lui faisait des dessins simples et conformes au désir de Menighella. Entre autres, il fit le modèle d'un Crucifix vraiment admirable, et Menighella en tira un moule, dont il fit des crucifix en carton ou en autre mixture qu'il alla ensuite vendre dans les campagnes, ce qui mettait Michel-Ange en grande gaieté. Il aimait également Topolino, qui, de tailleur de pierre, avait l'ambition de devenir sculpteur, mais qui ne réussissait pas. Il resta longtemps dans les montagnes de Carrare à envoyer des marbres à Michel-Ange. Jamais il ne lui adressait de bateau chargé de marbres sans y ajouter trois ou quatre figurines qu'il avait ébauchées et qui faisaient mourir de rire Michel-Ange. Finalement, étant de retour et ayant ébauché un Mercure en marbre, il se mit à le terminer. Quand il le jugea presque à point, il voulut que Michel-Ange le vît, et il lui demanda instamment de lui dire ce qu'il en pensait. « Tu es un fou, Topolino, lui dit Michel-Ange, de vouloir faire des statues. Ne vois-tu pas que ton Mercure est trop court d'un bon tiers de brasse, des genoux aux pieds. C'est un nain, et il est tout estropié. — Oh ! ceci n'est rien : s'il n'y a que cela, j'y remédierai bien ; laissez-moi faire. » Michel-Ange rit de nouveau de sa simplicité ; mais quand il fut parti Topolino, prit un peu de marbre, et ayant coupé son Mercure un quart de brasse au-dessous des genoux, il lui encastra les jambes très adroitement dans une paire de brodequins, qui remontaient un peu, en cachant la jointure, et qui allongeaient la statue de ce qui lui manquait. Il fit ensuite revenir Michel-Ange et lui montra son œuvre. Michel-Ange resta émerveillé, après en avoir ri, de voir que de pareils fous, poussés par la nécessité, savent trouver des expédients qui échappent aux hommes de talent. — Pendant qu'il faisait terminer le tombeau de Jules II, il fit faire à un tailleur de marbre un terme destiné à être placé au tombeau de San Piero in Vincola, en lui disant : « Enlève du marbre ici, aplanis-là, polis cette partie », en sorte que, sans que le tailleur s'en aperçût, il lui fit faire une figure, que celui-ci s'émerveillait à regarder. Quand elle fût terminée, Michel-Ange lui dit : « Que t'en semble ? — Rien que de bien, répondit-il, et je vous suis grandement obligé. — Pourquoi ? repartit Michel-Ange. — Parce que, grâce à vous, je me vois posséder un talent que je ne savais pas avoir. »

Pour en rester là, je dirai que cet homme fut d'une complexion très saine, sèche et toute neuve de nerfs. S'il fut maladif dans son enfance et eut, pendant l'âge mûr, deux maladies sérieuses, il résista



à toutes les fatigues et n'eut aucune infirmité, sinon que, dans sa vieillesse, il souffrit de la gravelle qui se changea en pierre. Maestro Realdo Colombo, son ami intime, le sonda pendant de longues années, et le soigna diligemment. Il était d'une taille médiocre, large des épaules, mais bien proportionné quant au reste du corps. Quand il alla vieillissant, il porta continuellement aux jambes des bas en peau de chien, qu'il gardait des mois entiers sur la peau, et quand il voulait les enlever, souvent la peau venait avec. Sur les chausses, il portait des bottes de maroquin, lacées intérieurement pour comprimer les veines. Il avait le visage rond, le front carré et large, avec sept rides prononcées, et ses tempes dépassaient sensiblement les oreilles qui étaient plutôt grandes et détachées des joues. Le corps était en proportion de la face, et plutôt grand. Le nez était quelque peu camus, comme nous l'avons dit dans la Vie du Torrigiano, qui le lui rompit d'un coup de poing. Il avait les yeux plutôt petits, de couleur cornée, tachés de points brillants jaunes tirant sur l'azur, peu de cils aux paupières, les lèvres minces, celle inférieure plus grosse et avançant un peu, le menton bien conformé, la barbe, ainsi que les cheveux, noire avec beaucoup de poils blancs, assez courte, à deux pointes et peu fournie. Certainement sa venue au monde fut, comme je l'ai dit au commencement de cette Vie, un exemple donné par Dieu aux hommes de notre art, pour qu'ils le suivissent et qu'ils apprissent de lui comment doivent vivre et se comporter les vrais et grands artistes. Quant à moi, qui puis remercier Dieu d'une félicité infinie, qui arrive rarement aux hommes de notre profession, je regarde comme le plus grand bonheur d'être né du temps où vivait Michel-Ange, et qu'il voulut bien me protéger et m'honorer de son amitié, ainsi qu'en font foi les lettres qu'il m'a écrites. Par amour de la vérité et en gage de reconnaissance, pour l'affabilité qu'il a toujours eue pour moi, j'ai pu raconter de lui quantité de choses toutes vraies, que d'autres n'ont pas connues.

Son corps fut déposé avec des honneurs extraordinaires et avec le concours des Arts, de tous ses amis et de la nation florentine, dans un caveau de Santo Apostolo, Sa Sainteté ayant décidé de lui faire élever un tombeau signalé à Saint-Pierre de Rome. Son neveu Lionardo, arriva quand tout était terminé, bien qu'il fût venu en poste. Comme le duc de Cosme avait l'intention, n'ayant pu l'avoir pendant sa vie, et l'honorer, de faire venir le corps à Florence, et de lui rendre les plus grands honneurs, le corps fut envoyé dans un ballot de marchandises et en grand secret ; car, si on l'avait su à Rome, on ne l'aurait

pas laissé porter à Florence. Mais, avant sa venue, les peintres, sculpteurs et architectes de notre Académie s'étant rassemblés, nommèrent quatre d'entre eux, Agnolo Bronzino et Giorgio Vasari, peintres, Benvenuto Cellini (1) et Bartolommeo Ammanati, sculpteurs, pour se concerter et préparer de magnifiques funérailles. Ils décidèrent d'en informer le duc et de lui demander que les funérailles se fissent à San Lorenzo, église de l'illustre famille des Médicis, où se trouve la majeure partie des œuvres de Michel-Ange existant à Florence ; de plus, que Son Excellence voulût bien qu'on eût recours à la grande éloquence d'un homme tel que Varchi, pour prononcer l'oraison funèbre et l'éloge du génie de Michel-Ange. Le duc accéda à leur désir, et leur fit dire qu'il leur promettait aide et concours, aucune chose ne pouvant lui être plus agréable.

Pendant que ces choses se traitaient à Florence, Lionardo Buonarroti, arrivé trop tard pour trouver son oncle encore en vie, apprit de Daniello da Volterra, qui avait été un des amis les plus intimes de Michel-Ange, et de plusieurs autres qui étaient restés auprès de ce saint vieillard, que Michel-Ange leur avait demandé et les avait priés de faire porter son corps à Florence, sa noble patrie, à laquelle il avait toujours porté un ardent amour. Le corps, enlevé secrètement et emballé comme une marchandise, avait été mis en route pour Florence. Je dois dire que cette dernière volonté de Michel-Ange montra bien, contrairement à ce que quelques-uns ont prétendu, que, s'il resta éloigné de Florence pendant de longues années, la seule raison en fut la qualité de l'air. Car, par expérience, il avait reconnu que l'air de Florence, vif et trop ténu, lui était contraire, et que celui de Rome, plus doux et tempéré, l'avait maintenu en bonne santé jusqu'à l'âge de quatre-vingt-dix ans, avec toutes ses facultés entières, en sorte que, jusqu'au dernier jour, il avait pu travailler. Le corps étant arrivé à Florence fut déposé le même jour, c'est-à-dire le 11 mars, qui fut un samedi, dans la compagnie de l'Assunta, qui est sous le maître-autel et sous les escaliers postérieurs de San Piero Maggiore, sans que personne en fût averti. Le jour suivant, qui fut le dimanche de la deuxième semaine de carême, tous les peintres, sculpteurs et architectes se rassemblèrent sans éclat autour de San Piero, où l'on n'avait apporté qu'un drap de velours brodé d'or pour couvrir la bière et le brancard sur lesquels on posa un crucifix. Ensuite, vers les minuit, tous s'étant réunis autour du corps, subitement les meilleurs et les plus vieux artistes prirent en main une quan-

(1) Qui n'accepta pas.

tité de torches qu'on avait apportées, et les jeunes s'emparèrent du brancard avec tant de promptitude que bienheureux furent ceux qui purent s'en approcher et pouvoir aider, comme s'ils croyaient pouvoir un jour se glorifier d'avoir porté les restes du plus grand homme qui fut jamais dans leurs arts. Ce rassemblement autour de San Piero attira l'attention de beaucoup de personnes, comme cela arrive en pareil cas, et le murmure était d'autant plus grand que le corps de Michel-Ange était sorti de l'église et qu'il s'agissait de le porter à Santa Croce. Bien que tout cela eût été organisé de manière que la chose ne fût pas sue, car le bruit s'en étant répandu en ville, une grande foule serait accourue et aurait amené du désordre et de la confusion ; bien qu'en outre les organisateurs eussent désiré s'en tenir à ce peu d'apparat, réservant la grande cérémonie à un autre temps plus commode, tout alla d'une manière contraire. En effet, quant à la foule, la nouvelle s'étant répandue de bouche en bouche, en un clin d'œil l'église fut si pleine que ce fut avec une très grande difficulté qu'on parvint à porter le corps à la sacristie pour le sortir du ballot et le mettre dans le caveau. Quant aux honneurs, il est incontestable que la vue d'un grand nombre de religieux et de pénitents, d'une multitude de cierges et d'une foule de gens vêtus de noir constitue un apparat grand et magnifique. Mais il n'est pas moins merveilleux de voir réunis à l'improviste tant d'hommes excellents dans leurs arts et justement réputés, apportant à ce corps leurs hommages d'admiration et d'affection. Il y avait en outre quantité de citoyens derrière eux et dans les rues par où le cortège passait, plus, pour ainsi dire, que les rues ne pouvaient en contenir, et, ce qui est encore plus merveilleux, on n'entendait que les louanges du grand mérite de Michel-Ange ; et dire que le vrai talent a tant de force que, même si toute espérance de gain et d'avantages vient à lui manquer, il lui reste toujours d'être aimé et honoré pour sa propre valeur.

Le corps ayant été apporté à Santa Croce, après que les frères lui eussent rendu les honneurs dus aux morts, on le porta à la sacristie, non sans grande difficulté, à cause de la foule. Là, le directeur de l'Académie, appelé par les devoirs de sa charge, pensant faire une chose qui fût agréable à tous, et désirant, comme il l'avoua plus tard, voir mort celui qu'il n'avait pu voir vivant, ou bien qu'il avait vu à un âge dont il ne lui restait plus de souvenir, se décida à faire ouvrir la bière, ce qui fut fait. Il pensait, et nous pensions tous trouver le corps déjà en décomposition, puisque Michel-Ange était mort vingt-cinq jours auparavant, et que son corps était en bière depuis vingt-deux jours. Mais nous le vîmes intact dans toutes ses parties, ne dégaugeant aucune

odeur, en sorte que nous pouvions croire qu'il reposait plutôt dans un doux et profond sommeil. Outre que les traits du visage n'avaient pas changé, sauf que ce dernier avait pris un peu la teinte de la mort, aucun membre n'était altéré ; la tête et les joues étaient telles qu'on aurait pu croire, à les toucher, qu'il y avait peu d'heures que la mort était venue.

La foule s'étant enfin écoulée, on procéda à la mise du corps dans un caveau de l'église, à côté de l'autel des Cavalcanti, et près de la porte qui donne dans le cloître du chapitre. A ce moment, le bruit ayant couru par toute la ville, il vint tant de jeunes gens pour le voir, qu'on eut grand peine à fermer le caveau. Et si on l'avait fait le jour, au lieu de procéder la nuit, on aurait été obligé de laisser le caveau ouvert pendant de longues heures pour satisfaire la foule. Le lendemain matin, tandis que les peintres et sculpteurs désignés faisaient les projets de la cérémonie solennelle, les beaux esprits, dont Florence a toujours été remplie, commencèrent à attacher au caveau nombre de pièces de vers en latin et en italien, ce qui continua quelque temps. On les a d'ailleurs imprimées, mais ce n'est que la plus petite partie de toutes celles qui furent composées à ce sujet.

Le 14 juillet, les funérailles solennelles eurent lieu dans l'église San Lorenzo (1). Après tous ces honneurs, le duc voulut qu'on élevât à Michel-Ange un monument dans cette église de Santa-Croce où, de son vivant, il avait déclaré vouloir être enterré dans le tombeau de ses ancêtres. Son Excellence donna à Lionardo Buonarroti tous les marbres nécessaires, et le tombeau, dessiné par Vasari, fut donné à faire à Batista Lorenzi, excellent sculpteur, ainsi que le buste de Michel-Ange. Comme il doit y avoir trois statues, la Peinture, la Sculpture et l'Architecture, une d'elles fut allouée à Batista, une autre à Giovanni dell'Opera et la troisième à Valerio Cioli, tous trois sculpteurs florentins. Ils y travaillent en ce moment, et le tombeau sera bientôt mis en place (2). La dépense est supportée par Lionardo Buonarroti ; les marbres ont été donnés par le duc. Mais Son Excellence, pour ne rien négliger des honneurs dus à un tel homme, a décidé de faire poser son buste, avec une inscription, dans le Dôme, où l'on voit déjà les noms et les têtes d'autres Florentins éminents (3).

(1) Vasari donne tout au long la description qui a été supprimée (vingt pages dans l'édition Sansoni.

(2) 1564-1568.

(3) On ne donna pas suite à ce projet.

# Conclusion de tout l'ouvrage

---

## *L'Auteur aux Adeptes du Dessin*

**N**OBLES et honorés artistes, à l'utilité et à la commodité desquels j'ai principalement pensé en mettant la main, une seconde fois, à un ouvrage d'aussi longue haleine, je me vois à cette heure parvenu, avec la ferveur et l'appui de la grâce divine, au terme que je m'étais promis d'atteindre, au début du présent travail. C'est pourquoi, remerciant Dieu tout d'abord, et ensuite mes seigneurs qui m'ont permis de faire en toute commodité ce que je m'étais proposé, je vais donner quelque repos à ma plume et à mon esprit fatigué; je le ferai après avoir donné quelques brèves explications. Si donc il devait paraître à quelqu'un que quelquefois en écrivant j'ai été un peu long et prolix, qu'il sache que j'ai voulu être clair le plus qu'il m'a été possible, et exposer les choses à autrui, de manière que ce qui n'a pas été compris, ou que je n'ai pas su dire dans la première édition soit désormais d'une évidente clarté. Et si ce que j'ai dit une première fois se trouve répété dans un autre endroit, il y en a deux raisons : la première est qu'ainsi voulait la matière dont je me suis occupé, et la deuxième que, dans les temps que je refaisais mon ouvrage dans la forme où il a été réimprimé, j'ai interrompu mon travail plus d'une fois, je ne dirai pas pendant des jours, mais bien pendant des mois, soit à cause de voyages, soit à cause de travaux excessifs que j'ai entrepris, en œuvres de peintures, en dessins ou en constructions. J'ajouterai d'ailleurs en toute franchise qu'il me paraît presque impossible d'éviter toutes les erreurs. Quant à ceux qui estimeront que j'ai trop loué quelques artistes, ou anciens ou modernes, et qui, comparant ces vieux maîtres à ceux de notre époque,



les tourneront en ridicule, je ne sais leur répondre qu'une chose, c'est que j'estime avoir toujours discerné mes louanges, non pas sans raison établie, mais, comme on dit, en tenant compte des lieux, des temps et des autres circonstances analogues. En vérité, si célèbre que Giotto ait été de son temps, pour le prendre comme exemple, je ne sais ce qu'on aurait dit de lui et d'autres maîtres anciens, s'ils avaient vécu au temps de Buonarroti; en outre, les hommes de ce siècle qui a atteint le comble de la perfection ne seraient pas au point où ils en sont, s'ils n'avaient pas eu de pareils prédécesseurs. En somme, que l'on soit persuadé que, si j'ai loué ou blâmé, ce n'était pas par mauvais sentiment, mais seulement pour dire la vérité, ou ce que je croyais être tel. Mais on ne peut pas toujours avoir en main la balance de l'orfèvre, et celui qui a éprouvé ce que c'est qu'écrire, particulièrement quand on a à faire des parallèles, qui sont ennuyeux de leur nature, ou à donner des appréciations, aura de l'indulgence pour moi. Moi seul, d'ailleurs, sais que de fatigues, que d'ennuis et que d'argent il m'en a coûté pendant tant d'années, pour achever cet ouvrage. J'y ai rencontré tant et de si grandes difficultés, que plusieurs fois je l'aurais abandonné par découragement, si quantité de vrais et bons amis, auxquels je resterai toujours extrêmement reconnaissant, n'étaient venus à mon secours, et n'avaient relevé mon courage. En m'exhortant à continuer, ils m'apportaient tout l'appui amical dont ils étaient capables, avec force notices avis et renseignements de toute sorte, qui me laissaient très perplexe et hésitant, quand je les avais vus. Vraiment ces aides ont été telles qu'elles m'ont permis exactement de découvrir la vérité, et de publier cet ouvrage, afin de remettre en lumière, pour la plus grande utilité de ceux qui viendront après nous, la mémoire, presque entièrement éteinte, de tant de génies rares et précieux.

Dans ce travail, comme je l'ai déjà dit, ne m'ont pas été d'un mince secours les écrits de Lorenzo Ghiberti, de Domenico Ghirlandajo et de Raphaël d'Urbin; si je leur ai prêté foi, j'ai néanmoins toujours voulu comparer leur dire avec la vue des œuvres, car on sait bien que la longue pratique apprend aux peintres désireux de savoir à ne pas regarder les diverses manières des artistes autrement que ne fait un archiviste savant et expérimenté des écrits divers et variés de ses semblables, ou que ne fait chacun des caractères de ses amis les plus familiers et des plus proches parents.

A présent, si j'ai atteint le but que j'ai souhaité, à savoir d'instruire à la fois et d'amuser, je me déclarerai entièrement satisfait; et s'il en est autrement, je serai tout de même content, ou tout au moins ma

peine sera allégée, ayant été consacrée à un travail si honorable, et qui doit me rendre digne d'indulgence, sinon de pardon, de la part des gens de mérite. Mais, pour en venir désormais à la fin d'un si long discours, j'ai écrit en peintre, dans l'ordre et le style que j'ai crus les meilleurs. Quant à la langue que je parle, qu'elle soit florentine ou toscane, et quant au style que j'ai cherché à rendre aussi facile et aussi aisé que j'ai pu, j'ai laissé de côté les périodes longues et ornées, ainsi que le choix des termes propres et les autres ornements du parler et de l'écrire doctement, à ceux qui n'ont pas, comme moi, plutôt les pinceaux que la plume à la main, ou plutôt la tête aux dessins qu'aux écrits. Si j'ai répandu dans cet ouvrage quantité d'expressions propres à nos arts, dont par aventure les plus grandes illustrations de notre langue se sont servies, je l'ai fait parce que je ne pouvais pas faire autrement, et pour être compris de vous autres artistes, pour lesquels, comme je l'ai déjà dit, j'ai particulièrement entrepris cet ouvrage. Au reste, comme j'ai fait pour le mieux, acceptez de bonne grâce, et ne me demandez pas ce que je ne pourrais ou ne saurais faire, vous déclarant satisfaits de ma bonne volonté, et du désir que j'ai eu et que j'aurai toujours de servir et de plaire à autrui.

FIN

## VIES NON TRADUITES (1)

---

### *Première Partie*

Giovanni dal Ponte.

### *Deuxième Partie*

Parri Spinelli.

Lazzaro Vasari.

Paolo Romano, Maestro Mino,  
Chimenti Camicia et Baccio  
Pontelli.

Il Cecca.

Jacopo, dit l'Indaco.

### *Troisième Partie*

Raffaellino del Garbo.

Domenico Puligo.

Andrea da Fiesole.

Vincenzia da San Gimignano et  
Timoteo da Urbino.

Lorenzetto et Boccaccino.

Giovanni Francesco, dit Il Fattore,  
et Pellegrino da Modena.

Madonna Properzia de' Rossi.

Alfonso Lombardi de Ferrare.

Michel-Agnolo de Sienne, Giro-  
lamo Santa Croce de Naples,  
Dosso et Battista de Ferrare.

Giovanni Antonio Licinio da Por-  
denone.

Giovanni Antonio Sogliani.

Girolamo da Trevigi.

Polidoro da Caravaggio et Matu-  
rino.

Bartolommeo da Bagnacavallo.

Franciabigio.

Morto da Feltro, et Andrea di  
Cosimo Feltrini.

Marco Calabrese.

Francesco Mazzuoli.

Francesco Granacci.

Valerio Vicentino, Giovanni da  
Castel Bolognese, Matteo dal  
Nasaro.

Giovanni Antonio Lappoli.

Niccolo Soggi.

Niccolo, dit le Tribolo.

Pierino da Vinci.

Giuliano Bugiardini.

Cristofano Gherardi, dit Doceno.

Jacopo da Pontormo.

Simone Mosca.

Girolamo et Bartolommeo Genga,  
et Giovanbattista San Marino.

Aristotile da San Gallo.

Benvennuto Garofalo et Girolamo  
da Carpi.

Giovan Francesco Rustici.

Fra Giovan Antonio Montorsoli.

Francesco, dit de' Salviati.

Taddeo Zuccherò.

Lione Lionid'Arezzo.

Don Giulio Clovio.

De divers artistes Italiens.

De divers artistes Flamands.

Description des œuvres de Giorgio  
Vasari.

---

(1) Voir la préface, page VIII.

## ADDITIONS ET CORRECTIONS

---

- page 132, note 2, *au lieu de* : Gugliermينو, *lire* : Guglielmino.
- 133, note 7, *au lieu de* : Cicelo, *lire* : di Ciuto.
- 134, note 2, *au lieu de* : CXVII, *lire* : CLXXVII.
- 170, note 5, *au lieu de* : Florentini, *lire* : de Flora. Ce tableau n'est plus à Brera. Il a été rapporté à Bologne et se trouve actuellement à la Pinacothèque, joint à d'autres panneaux représentant des saints, auxquels il se rapportait. Ce polyptyque provenait de l'église degli Angeli, à Bologne.
- 249, note 4. Ce fragment de fresque, qui était, au commencement du XIX<sup>e</sup> siècle, dans la famille Malenotti, a été vendu et on en a perdu la trace.
- 250, note 7. Un autre tableau — une Vierge entourée de saints — est au Dôme, signé, daté 1411.
- 273, note 7. Un autre saint Sébastien est dans la cathédrale de Lucques, avec le beau tombeau de Pietro da Noceto.
- 285, note 4. Cette Vierge est actuellement au Musée National.
- 304, ligne 31, *au lieu de* : Manibré, *lire* : Mambré.
- 353, note 3. Le couvent a été sécularisé. Le saint Jean, buste en marbre, est aussi attribué à Antonio Rossellino. Le saint Jérôme, statue en bois. Tous deux à la Pinacothèque.
- 372, note 4. Le tableau est actuellement à la galerie de peinture du Palais communal.
- 372, note 5. A la galerie de peinture.
- 400, note 1. Tableau transporté à la Pinacothèque de Pérouse.
- 403, ligne 11, *au lieu de* : Angei, *lire* : Angeli.
- 438, ligne 4, *au lieu de* : Cuercia, *lire* : Quercia.
- 453, note 6. Ce tableau est actuellement au Musée civique de Pise.
- 454, note 4. Actuellement au Palais des Prieurs à Volterra.
- 465, note 7. Attribution douteuse, peut-être des frères Botticini.
- 498. Avant-dernière ligne, *au lieu de* : San Jacopo, *lire* : San Giacomo Maggiore.
- 519, note 8, ligne 2, *au lieu de* : en place, *lire* : également au Dôme.
- 522, note 7, *au lieu de* : copore, *lire* : corpore.
-

# FAMILLE DES MÉDICIS

JEAN LE GONFALONIER, 1360-1428  
ép. PICCARDA BUERI.

1. COSME L'ANCIEN  
1389-1464  
ép. CONTESSINA DI BARDI  
morte en 1473.

2. LAURENT L'ANCIEN  
1395-1440  
ép. GINEVRA CAVALCANTI  
de quidescend LORENZINO  
1514-1548.

1. PIERRE LE GOUTTEUX  
1414-1469  
ép. LUCREZIA TORNABUONI  
morte en 1482.

2. JEAN  
mort en 1463.

3. CHARLES  
fils naturel  
mort en 1492.

1. LAURENT LE MAGNIFIQUE  
1448-1492  
ép. CLARISSE ORSINI  
morte en 1488.

2. JULIEN  
1453-1478  
assassiné par les  
Pazzi.

3. BLANCHE  
4. NANINE  
5. MARIE

JULES  
(Clément VII en 1523)  
1478-1534

1. PIERRE  
1471, noyé en 1503 dans  
le *Garigliano*  
ép. ALPHONSINE ORSINI  
morte en 1520.

2. JEAN  
(Léon X en 1513)  
1475-1521.

3. JULIEN  
Duc de Nemours  
(tombeau de M.-Ange  
à *San Lorenzo*)  
1478-1576  
épouse PHILIBERTE  
DE SAVOIE.

4. LUCRÈCE  
5. LOUISE  
6. MADELEINE  
7. CONTESSINA

1. LAURENT II  
duc d'Urbain  
(tombeau de M.-Ange à  
*San Lorenzo*)  
1492-1519  
ép. MADELEINE DE LA  
TOUR D'Auvergne  
morte en 1519.

2. CLARISSE  
épouse  
FILIPPO STROZZI.

1. Cardinal  
HIPPOLYTE  
fils naturel  
1511-1535  
mort par le poison.

2. JEAN  
DES  
BANDES NOIRES  
1498-1528  
mort d'une blessure  
de guerre.

1. CATHERINE  
épouse HENRI II, roi  
de France  
morte en 1589.  
*Fin de la race directe.*

2. ALEXANDRE  
LE BÂTARD  
1510-1535  
assassiné par  
Lorenzino.

COSME I<sup>er</sup>  
1519-1574.

1. FRANÇOIS I<sup>er</sup>  
1541-1587  
ép. BIANCA CAPELLO  
tous deux  
empoisonnés par  
Ferdinand.

2. FERDINAND I<sup>er</sup>  
1551-1669

3. PIERRE  
mari d'ELÉONORE  
DE TOLÈDE  
assassin de sa femme

4. JEAN

COSME II, 1590-1621.

FERDINAND II, 1610-1670.

COSME III, 1642-1723.

JEAN-GASTON  
1671-1737.

ANNE  
morte en 1743.

La Toscane est donnée en 1737 à FRANÇOIS III de Lorraine.



# Table des Matières

---

	PAGES
NOTES DU TRADUCTEUR . . . . .	VII

\*\*\*

L'AUTEUR AUX ADEPTES DU DESSIN . . . . .	I
DISCOURS PRÉLIMINAIRE DE TOUT L'OUVRAGE . . . . .	5
INTRODUCTION AUX TROIS ARTS DU DESSIN . . . . .	17

## De l'Architecture

<i>Chapitre I<sup>r</sup>.</i> — Des diverses pierres qui servent aux architectes . . . . .	17
<i>Chapitre II.</i> — De la différence entre le travail rectangulaire simple et le travail rectangulaire sculpté . . . . .	32
<i>Chapitre III.</i> — Des cinq ordres d'architecture . . . . .	32
<i>Chapitre IV.</i> — De la manière de faire les voûtes de mortier. . . . .	39
<i>Chapitre V.</i> — Comment on fait les fontaines rustiques, etc. . . . .	41
<i>Chapitre VI.</i> — De la manière de faire les pavements . . . . .	43
<i>Chapitre VII.</i> — A quoi l'on reconnaît un édifice bien proportionné . . . . .	44

## De la Sculpture

<i>Chapitre I<sup>r</sup>.</i> — Quelle chose est la sculpture . . . . .	47
<i>Chapitre II.</i> — De la manière de faire les modèles en cire et en terre . . . . .	49
<i>Chapitre III.</i> — Des sculptures en bas-relief et en demi-relief . . . . .	53
<i>Chapitre IV.</i> — Comment on fait les modèles pour les statues en bronze . . . . .	55
<i>Chapitre V.</i> — Des coins d'acier pour frapper les médailles. . . . .	59
<i>Chapitre VI.</i> — Comment on exécute des travaux en stuc blanc . . . . .	60
<i>Chapitre VII.</i> — Comment on fait les statues en bois . . . . .	61

## De la Peinture

<i>Chapitre I<sup>r</sup>.</i> — Ce que c'est que le dessin . . . . .	63
<i>Chapitre II.</i> — Des esquisses, des dessins, des cartons, des perspectives . . . . .	67
<i>Chapitre III.</i> — Des figures en raccourci . . . . .	70
<i>Chapitre IV.</i> — Comment on doit unir les couleurs à l'huile, à fresque et à détrempe . . . . .	71
<i>Chapitre V.</i> — De la peinture sur mur . . . . .	73
<i>Chapitre VI.</i> — — — à détrempe, ou à l'œuf . . . . .	74
<i>Chapitre VII.</i> — — — à l'huile, sur panneau . . . . .	75
<i>Chapitre VIII.</i> — — — — sur un mur sec. . . . .	77
<i>Chapitre IX.</i> — — — — sur toile . . . . .	78
<i>Chapitre X.</i> — — — sur pierre . . . . .	79
<i>Chapitre XI.</i> — — — sur mur, en clair-obscur. . . . .	80

<i>Chapitre XII.</i> — Des graffites . . . . .	81
<i>Chapitre XIII.</i> — Comment on exécute les grotesques sur le stuc . . . . .	82
<i>Chapitre XIV.</i> — De la manière de mettre l'or. . . . .	83
<i>Chapitre XV.</i> — De la mosaïque de verre . . . . .	84
<i>Chapitre XVI.</i> — Des sujets et des figures en mosaïque sur les pavements . . . . .	86
<i>Chapitre XVII.</i> — De la mosaïque de bois, en marqueterie. . . . .	88
<i>Chapitre XVIII.</i> — De la peinture des vitraux. . . . .	90
<i>Chapitre XIX.</i> — Du nielle. . . . .	93
<i>Chapitre XX.</i> — De la tausia en damasquinure . . . . .	95
<i>Chapitre XXI.</i> — Des gravures sur bois . . . . .	96

\* \* \*

## Les Vies d'Artistes

### PREMIÈRE PARTIE

DISCOURS PRÉLIMINAIRE . . . . .	99
Giovanni Cimabue. . . . .	123
Arnolfo di Lapo . . . . .	130
Niccola et Giovanni . . . . .	138
Andrea Tafi . . . . .	150
Gaddo Gaddi . . . . .	152
Margaritone . . . . .	154
Giotto . . . . .	158
Agostino et Agnolo . . . . .	171
Stefano et Ugolino. . . . .	176
Pietro Laurati . . . . .	179
Andrea Pisano . . . . .	182
Buonamico Buffalmacco . . . . .	186
Ambruogio Lorenzetti . . . . .	190
Pietro Cavallini . . . . .	193
Simone et Lippo Memmi . . . . .	195
Taddeo Gaddi . . . . .	202
Andrea Orcagna . . . . .	209
Tommaso, di Giottino . . . . .	217
Agnolo Gaddi . . . . .	221
Berna . . . . .	224
Duccio . . . . .	226
Antonio Veneziano. . . . .	228
Jacopo da Casentino . . . . .	232
Spinello Aretino . . . . .	235
Gherardo Starnina. . . . .	243
Lippo . . . . .	245
Don Lorenzo Monaco . . . . .	247
Taddeo Bartoli . . . . .	249
Lorenzo di Bicci. . . . .	251

### DEUXIÈME PARTIE

DISCOURS PRÉLIMINAIRE . . . . .	259
Jacopo dalla Quercia . . . . .	269
Niccolo di Piero . . . . .	274

Dello . . . . .	277
Nanni d'Antonio di Banco . . . . .	279
Luca della Robbia . . . . .	281
Paolo Uccello . . . . .	289
Lorenzo Ghiberti . . . . .	294
Masolino da Panicale . . . . .	309
Masaccio . . . . .	311
Filippo Brunelleschi . . . . .	317
Donato . . . . .	347
Michelozzo Michelozzi . . . . .	358
Antonio Filarete et Simone . . . . .	364
Giuliano da Maiano . . . . .	367
Piero della Francesca . . . . .	370
Fra Giovanni da Fiesole . . . . .	375
Leon Batista Alberti . . . . .	381
Antonello da Messina . . . . .	384
Alesso Baldovinetti . . . . .	389
Vellano de Padoue . . . . .	391
Fra Filippo Lippi . . . . .	393
Andrea dal Castagno et Domenico Vineziano . . . . .	402
Gentile da Fabriano et Vittore Pisanello . . . . .	407
Pesëlo et Francesco Peselli . . . . .	411
Benozzo Gozzoli . . . . .	413
Francesco di Giorgio et Lorenzo Vecchietto . . . . .	416
Antonio Rossellino et Bernardo, son frère . . . . .	418
Desiderio da Settignano . . . . .	422
Mino da Fiesole . . . . .	424
Lorenzo Costa . . . . .	427
Jacopo, Giovanni et Gentile Bellini . . . . .	430
Cosimo Rosselli . . . . .	437
Don Bartolommeo et Gherardo . . . . .	439
Domenico Ghirlandajo . . . . .	443
Antonio et Piero Pollaiuoli . . . . .	456
Sandro Botticelli . . . . .	461
Benedetto da Maiano . . . . .	465
Andrea del Verrocchio . . . . .	471
Ercole Grandi . . . . .	477
Galasso Galassi . . . . .	479
Andrea Mantegna . . . . .	482
Filippo Lippi . . . . .	487
Bernardino Pinturicchio . . . . .	492
Francesco Francia . . . . .	497
Pietro Perugino . . . . .	502
Vittore Scarpaccia et autres peintres vénitiens et lombards . . . . .	511
Luca Signorelli da Cortona . . . . .	518

## TROISIÈME PARTIE

DISCOURS PRÉLIMINAIRE . . . . .	527
Léonard de Vinci . . . . .	535
Giorgione da Castelfranco . . . . .	548
Antonio da Corregio . . . . .	552
Piero di Cosimo . . . . .	555
Bramante d'Urbin . . . . .	559

Fra Bartolommeo di San Marco . . . . .	566
Mariotto Albertinelli . . . . .	573
Torrigiano. . . . .	570
Giuliano et Antonio da San Gallo . . . . .	578
Raphaël d'Urbain . . . . .	589
Guillaume de Marcillat . . . . .	619
Simone Cronaca. . . . .	626
Andrea dal Monte Sansavino . . . . .	629
Benedetto da Rovezzano . . . . .	633
Baccio da Montelupo et Raffaello, son fils . . . . .	636
Lorenzo di Credi . . . . .	639
Baldassare Peruzzi. . . . .	643
Andrea del Sarto. . . . .	649
Le Rosso . . . . .	676
Jacopo Palma et Lorenzo Lotto . . . . .	683
Fra Giocondo et Liberale . . . . .	687
Baccio d'Agnolo. . . . .	692
Marc Antonio de Bologne et autres graveurs . . . . .	695
Antonio da San Gallo. . . . .	719
Jules Romain . . . . .	729
Sebastian Viniziano . . . . .	740
Perino del Vaga. . . . .	748
Domenico Beccafumi . . . . .	756
Baccio Bandinelli . . . . .	762
Michele San Michele et Paolo Caliari dit Veronese. . . . .	778
Giovanantonio da Verzelli, dit le Sodoma . . . . .	785
Ridolfo, Davit et Benedetto Ghirlandai . . . . .	794
Giovanni da Udine. . . . .	799
Jacopo Tintoretto (extrait de la Vie de Battista Franco) . . . . .	805
Daniello Ricciarelli da Volterra . . . . .	811
Description des œuvres de Francesco Primaticcio, de Bologne. . . . .	818
— — de Titien, de Cadore . . . . .	821
Jacopo Sansovino . . . . .	841
De quelques membres de l'Académie du dessin (extrait). . . . .	852
Palladio. . . . .	855
Michel-Ange Buonarroti. . . . .	857
CONCLUSION. . . . .	935

\* \* \*

VIES NON TRADUITES. . . . .	938
Arbre généalogique de la famille Médicis. . . . .	940

\* \* \*

*Illustrations*

Lis de Florence, tiré du frontispice de la troisième partie de l'édition de 1568 (en marque typographique).  
 Reproduction du frontispice (recto et verso) de la même édition.  
 Vue de Florence au xv<sup>e</sup> siècle.





FIORENZA

VUE DE FLORENCE AU XV<sup>e</sup> SIÈCLE, D'APRÈS UNE ESTAMPE DU MUSÉE DE BERLIN















GETTY RESEARCH INSTITUTE <sup>L</sup>



3 3125 01409 4458

